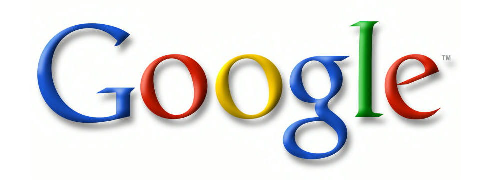
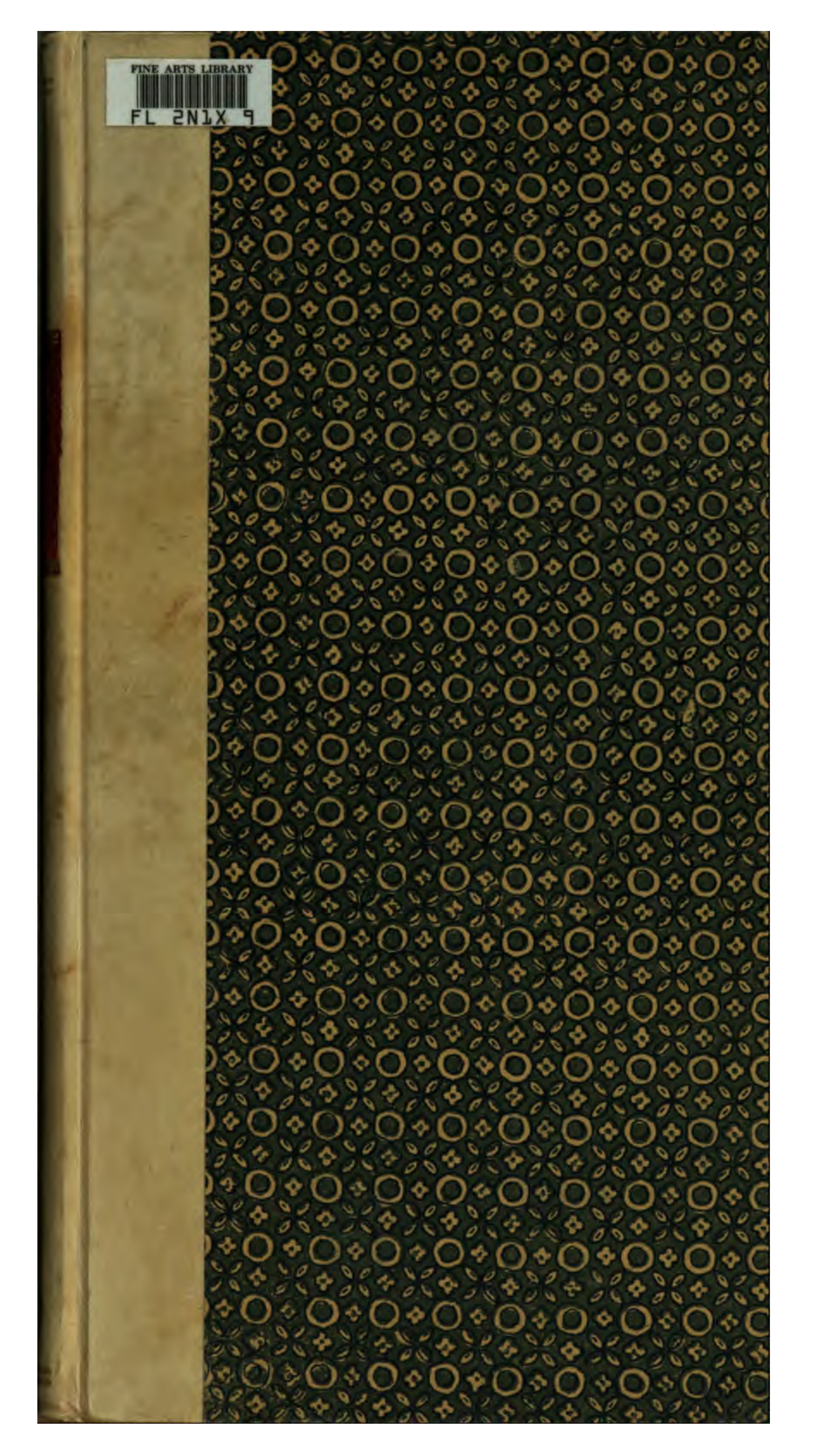
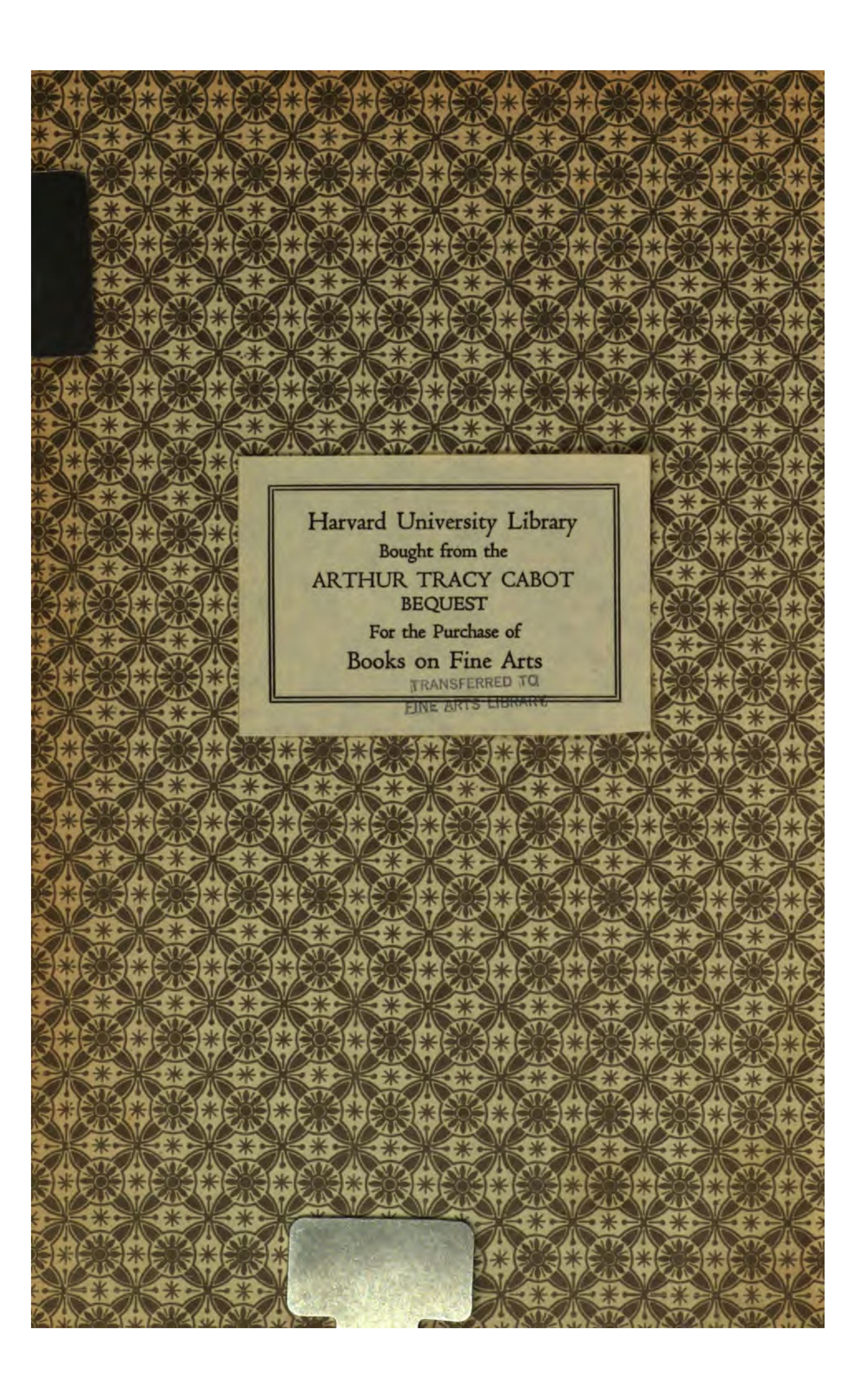




FINE ARTS LIBRARY
FL 2N1X 9


Harvard University Library
Bought from the
ARTHUR TRACY CABOT
BEQUEST
For the Purchase of
Books on Fine Arts
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Вышеславцев, Алексей Владимирович
1831–1888.

ИСКУССТВО ИТАЛІИ.

ИСКУССТВО ИТАЛІИ.

XV ВѢКЪ.

ФЛОРЕНЦІЯ.

А. Вышеславцова.

Съ приложеніемъ 20 рисунковъ.

ИЗДАНІЕ ТОВАРИЩЕСТВА „М. О. ВОЛЬФЪ“.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Гостиный дворъ, №№ 17 и 18. | МОСКВА, Петровка, д. Михалкова, № 5.

1883.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
(Вас. Остр., 9 лин., № 12).

Настоящее сочиненіе служитъ продолженіемъ изданной нами книги „Джіотто и Джіоттисты“. Тамъ мы старались изобразить первую эпоху развитія итальянскаго искусства, эпоху Джіотто, положившаго главныя основы образамъ новыхъ идеаловъ. Благодаря ему и его послѣдователямъ, искусство стало на настоящую почву и развилось настолько, что было въ состояніи воспріять въ себя элементы античнаго міра и вліянія народившагося гуманизма, не боясь за свою самостоятельность.

Въ XV столѣтіи возрожденіе наукъ и поклоненіе античному міру были главными двигателями общаго развитія. Искусство не могло избѣгнуть этихъ вліяній; но они не остановили его самостоятельнаго національнаго развитія, а скорѣе способствовали болѣе сознательному отношенію какъ къ традиціи, такъ и къ природѣ. То, что было угадано и намѣчено Джіотто, дѣлается цѣлью научныхъ и художественныхъ изысканій. Общими усиліями отъискивается болѣе устойчивая почва, а именно почва знанія, чтобы дѣйствительно овладѣть образомъ, образомъ, указаннымъ великими предшественниками только въ общихъ, какъ бы символическихъ очертаніяхъ.

Главною цѣлью художниковъ становятся сознательное изученіе античныхъ образовъ, непосредственное наблюденіе природы и изученіе ея законовъ, основательное знаніе анатоміи, созиданіе наукъ о перспективѣ и пропорціональности, улучшеніе техническихъ пріемовъ окраски, неразрывно связанное съ химическими изслѣдованіями. На усвоеніе этого знанія и пріуроченіе его къ искусству идетъ все XV столѣтіе, столѣтіе кватрочентистовъ, сошедшихъ временно съ идеальныхъ высотъ своихъ предшественниковъ въ свои мастерскія и лабораторіи. Имъ помогаетъ общее пробужденіе умовъ блестящаго вѣка Возрожденія, а готовые образцы сохранившихся произведеній греко-римскаго искусства облегчаютъ работу самостоятельнаго созиданія формъ. Прогрессъ этого созиданія совершается цѣною упорной борьбы, преобразуя постепенно и самый способъ изображенія.

Въ XIV столѣтіи во всей Италіи господствующимъ былъ одинъ только стиль, а именно стиль Джіотто.

Въ XV в. поступательное развитіе разбивается на нѣсколько направленій; различія особенностей выступаютъ ярче, образуются школы, замкнутыя бо̀льшею частью въ границахъ своихъ мѣстностей. Но среди этихъ школъ, развивающихся подъ различными вліяніями, широкою рѣкою пролагаетъ свой все захватывающій путь флорентинское искусство. Флоренція впродолженіи всего XV столѣтія служитъ центромъ научной и художественной дѣятельности; изъ нея исходятъ главные вожди и несутъ въ другія мѣстности Италіи и новое слово; и новые пріемы; въ ней геніемъ ея сыновъ выработываются эти новые пріемы и новые образы. Поэтому въ настоящемъ сочиненіи мы описываемъ преимущественно судьбы

флорентинской школы. И въ другихъ школахъ шла та же борьба за форму, и значенiе этой борьбы было то же, но эти мѣстныя движенiя для насъ важны съ того момента, когда представители его могли уже внести свой вкладъ въ общее развитiе искусства. Но это случилось не въ перiодъ борьбы, а уже тогда, когда форма могла быть подчинена высшимъ идеаламъ; поэтому судьбу сѣверныхъ школъ Италiи и умбрiйскую школу мы будемъ разсматривать въ слѣдующемъ нашемъ сочиненiи.

Какъ въ „Джiотто и Джiоттистахъ", такъ и въ настоящей книгѣ мы воздерживаемся отъ произвола личныхъ впечатлѣнiй и строго придерживаемся выводовъ и мнѣнiй современныхъ писателей объ искусствѣ; мы слѣдуемъ имъ въ подробностяхъ и особенно въ критической оцѣнкѣ художественныхъ произведенiй. Источниками, изъ которыхъ мы широко черпали, служили намъ большею частью тѣ же сочиненiя, которыя названы нами въ первой нашей книгѣ; къ нимъ можно еще прибавить монографiи Semper'a, Dr. Adolf Rosenberg'a, Layard'a, Dr. Karl Woermann'a, Moris Thausing'a, Bode и мн. другiя. Изданiя Арунделевскаго Общества, многiя иллюстрированныя изданiя и особенно фотографическiе снимки служили намъ неоцѣненнымъ пособiемъ. Личное изученiе памятниковъ, о которыхъ идетъ рѣчь въ настоящей книгѣ, было конечно главною путеводною нитью.

Рисунки, приложенные къ настоящей книгѣ, исполнены Е. А. Зееманомъ въ Лейпцигѣ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ГЛАВА I.

Rinascimento.

ГЛАВА II.

Корифеи Возрожденія.

ГЛАВА III.

Мазаччіо.

ГЛАВА IV.

Реалисты.

Доменико Венеціано.—Его письмо изъ Перуджіи.—S. Maria Nuova.—Плата за льняное масло.—Алтарныя иконы.—S. Lucia di Bardi.

Семья Пезелло.—Giuliano d'Arrigo.—Франческо ди Стефано, извѣстный подъ именемъ Пезеллино.—Новый пріемъ смѣшенія и наложенія красокъ.—Поклоненіе царей. — Благовѣщеніе. — Другія иконы. — Кассоны casa Torriggiani.—Пределлы.

Алессо Бальдовинетти.—Его дневникъ.—Фреска въ Аннунціатѣ.—Приложеніе новой техники къ фрескѣ.—Мадонна въ Уффиціяхъ.—Троица.—Мозаики.—Фрески въ S. Trinita.—Смерть Бальдовинетти.

ГЛАВА V.

Мастера металлической техники.

Вліяніе металлическихъ произведеній на живопись. — Антоніо Поллайоли.—Его дѣятельность.—Піеро Поллайоли.—Живописныя произведенія. — Дальнѣйшее развитіе техники наложенія красокъ. — Лессировка. — Рисунокъ. — Геркулесъ съ Антеемъ. — Геркулесъ, убивающій гидру. — Prudentia.—Св. Іаковъ.—Товій.—Мученичество Св. Себастьяна.

Веррොккіо. — Его воспитаніе и разнообразная дѣятельность. — Рисунки.—Гипсовые слѣпки.—Мальчикъ съ дельфиномъ.—Давидъ.—Барельефъ, изображающій смерть Франчески Торнабуони. — Христосъ и Θома. — Конная статуя Colleoni.—Единственная картина, изображающая Крещеніе Христа.—Ангелъ.—Ліонардо да Винчи.—Техника Веррокkio.

ГЛАВА VI.

Піеро делла Франческа.

Значеніе Піеро делла Франчески.—Его образованіе.—Законъ паденія тѣней.—Завершеніе техники наложенія красокъ.—Фрески въ Римини.—Фрески въ Св. Франциске въ Ареццо. — Видѣніе Константина. — Св. Магдалина. — Воскресеніе Христа.—Алтарная икона въ Borgo di S. Sepolcro.—Крещеніе.—Хоругвь, исполненная маслянными красками.—Піеро въ Урбино.—Джіованни Санти. — Картина, изображающая Бичеваніе Христа. — Портреты герцога Урбинскаго и его жены.—Изображеніе Круглаго храма. — Сочиненіе о перспективѣ.—Неизданная рукопись.—Luca Paccioli.—Несохранившіяся работы Піеро.

Антонелло да Мессина.—Группа художниковъ, обрѣтающихъ образы.—Религіозная реакція.—Фра Беато Анжелико.

ГЛАВА VII.

Фра Джіованни Анжелико да Фіезоле.

Доминиканская община въ Фіезолѣ, Фолиньо и Кортонѣ.—Образованіе Фра Джіованни.—Его личность.—Сохранившіяся работы въ Кортонѣ.—Пре-

ГЛАВА VIII.

Мраморъ и глина.

ГЛАВА IX.

Кватроченти.

Сандро Боттичелли.—Его многостороннее образованіе.—Вліяніе Поллайоли и Фра Филиппо. — Fortitudo. — Новыя темы. — Темы, заимствованныя изъ классической древности: Рожденіе Венеры, Клевета. — Фрески. — Легенды: Юдифь и Олофернъ. — Primaverra. — Религіозные сюжеты: Вѣнчаніе Богородицы и Поклоненіе царей. — Сандро осужденъ за ересь. — Круглыя картины. — Мадонна съ чернильницею. — Портреты. — Сандро въ Римѣ.—Сикстинская капелла.—Фрески.—Послѣдніе годы жизни. — Саванаролла и Микель-Анжело.—Смерть Сандро.

Филиппино Липпи. — Его воспитаніе. — Картины первой манеры. — Окончаніе фресокъ капеллы Бранкаччи.— Его иконы.— Поклоненіе царей.— Филиппино въ Римѣ.—Капелла Caraffa.—Фрески.—Капелла Strozzi.—Фрески.—Снятіе со креста.—Портреты.

Беноццо Гоццоли.—Дѣятельность въ Монтефалько.—Флоренція.—Капелла Riccardi.— Фрески.— S. Giminiano.— Жизнь Св. Августина.— Пиза.— Фрески въ Campo Santo.—Смерть Беноццо.

ГЛАВА X.

Доменико Гирландайо.

Его значеніе. — Воспитаніе и первыя произведенія.—Тайная вечеря и Св. Іеронимъ въ Ognissanti.—Sala del Orlogia въ palazzo Vecchio.—Гирландайо въ Римѣ. — Сикстинская капелла. — Призваніе апостоловъ Петра и Андрея.— S. Giminiano.—Св. Фина.—Фрески.—Флоренція.—Капелла Sassetti.—Фрески.— S. Maria Novella.—Фрески.—Мозаики.—Иконы Гирландайо.—«Поклоненіе царей» въ Innocenti.—Ученики Гирландайо.—Его смерть.

Заключеніе.

ОПИСАНІЕ ПРИЛОЖЕННЫХЪ РИСУНКОВЪ.

ГЛАВА II. **Корифеи Возрожденія.**

ГЛАВА III. **Мазаччіо.**

ГЛАВА V. **Мастера металлической техники.**

ГЛАВА VIII. **Мраморъ и глина.**

ГЛАВА IX. **Кватроченти.**

ГЛАВА X. **Доменико Гирландайо.**

ИСКУССТВО ИТАЛІИ.

XV ВѢКЪ.

ГЛАВА I.

Rinascimento.

Въ концѣ XIII вѣка Николо Пизано въ своихъ скульптурныхъ произведеніяхъ слѣдуетъ образцамъ древне-римскихъ барельефовъ; но его смѣлая попытка найдти новый путь и покончить съ средневѣковыми воззрѣніями остается безъ послѣдствій: собственный сынъ его Джіованни, воспитанный подъ его вліяніемъ, не слѣдуетъ ему, а обращается къ тѣмъ задаткамъ развивающагося самостоятельнаго искусства, которые, благодаря ему, а еще болѣе современнику его, великому Джіотто, дѣлаются главными источниками богатаго великими созданіями народнаго итальянскаго творчества.

Этимъ зачаткамъ самостоятельнаго развитія надо было окрѣпнуть, чтобы художники могли воспользоваться образцами, завѣщанными древностью, и, понявъ

ихъ, воспріять ихъ въ себя и переработать въ нѣдрахъ своего духа.

Впродолженіи XIV вѣка искуство Джіотто и Джіоттистовъ укрѣпляло свои самостоятельныя силы въ борьбѣ съ византійскими и средневѣковыми традиціями, стремясь найдти новые образы, видимыя воплощенія присущаго ихъ времени идеала, воплощенія народнаго пониманія политическихъ, религіозныхъ и культурныхъ задачъ. Оно было преисполнено непосредственнаго вдохновенія, фантастическаго представленія о мірѣ и его судьбахъ; оно стремилось къ высшимъ цѣлямъ и къ высокимъ идеаламъ. Джіоттисты положили широкія основы народному искусству: общими величественными чертами намѣтили они его задачи и цѣли, но для возведенія задуманнаго ими плана ихъ время не давало еще ни необходимыхъ знаній, ни подходящихъ орудій борьбы.

Эти знанія и эти орудія дало имъ новое время, нѣсколько ограничившее ихъ идеальное стремленіе болѣе опредѣленными цѣлями съ болѣе тщательнымъ взвѣшиваніемъ подходящихъ средствъ. Увеличивается значеніе дѣйствительной, болѣе чувственно понимаемой жизни, отчетливѣе и яснѣе выдѣляются индивидуальные характеры; опытъ дѣлается существенной опорой мысли; идеализмъ уступаетъ мѣсто *реализму*. Все это совершается впродолженіи всего XV столѣтія. Главными двигателями времени являются сила индивидуальной личности и стремленія ея къ познанію природы и ея законовъ.

Съ этимъ временемъ совпадаетъ восторженное поклоненіе возрожденной древности, имѣвшее, на ряду съ другими историческими и культурными условіями, неотразимое вліяніе на развитіе искусства. Это возрожденіе— rinascimento — съ неудержимою силою охватило всѣ

умы и будило самостоятельную дѣятельность духа; но не оно создало великое итальянское искусство: оно было однимъ изъ главныхъ факторовъ возбужденія силъ уже достаточно окрѣпнувшаго, самостоятельно развивающагося организма.

Италія никогда не забывала своего великаго прошлаго. Даже въ самыя темныя времена среднихъ вѣковъ чувствовалось сознаніе бывшаго величія, когда древность, подобно привидѣнію, непрошенная и негаданная проступала въ христіанскихъ воззрѣніяхъ. Иногда картины былаго величія выступали ясно и, не возбуждая противорѣчія, помѣщались рядомъ съ библейскими и евангельскими образами. Любовь къ древности и стремленія къ идеаламъ среднихъ вѣковъ уживались въ великомъ произведеніи Данте. Несмотря на свою мощь и величіе, онъ не можетъ оторваться отъ средневѣковой почвы; но проводникомъ ему по преисподней служитъ не средневѣковый волшебникъ Виргилій, а знаменитый поэтъ древности, съ которымъ пѣвецъ Divina Commedia связанъ внутреннимъ сродствомъ.

Но уже для слѣдующаго поколѣнія идеалы среднихъ вѣковъ теряютъ свою притягательную силу. Ни папа, окруженный развратнымъ дворомъ въ Авиньонѣ, ни императоръ, погруженный въ свои исключительно германскіе интересы, ни свободныя общины городовъ не вдохновляютъ ни поэта, ни художника. Появляются другіе интересы; выступаетъ наружу чувство національнаго единства, не географическаго, а духовнаго, скрѣпленнаго выработкою общаго благозвучнаго языка и богатою литературою. Только въ сознаніи подобной силы увидали возможность воскресить свое великое прошлое.

Политическое возрожденіе было невозможно; жалкій

конецъ фантастическаго предпріятія Кола ди Ріенци убѣдилъ всѣхъ, что нуженъ другой путь, а именно путь усвоенія себѣ образованія древнихъ изученіемъ ихъ языка и литературы. И по мѣрѣ ознакомленія съ древней литературой Италія узнаетъ новые пріемы изложенія, столь несхожіе съ тяжеловѣсными пріемами схоластики; она освоивается съ болѣе легкимъ строеніемъ рѣчи, а вмѣстѣ съ тѣмъ, съ болѣе свободными выводами здраваго смысла и наконецъ убѣждается, что для познаванія природы вещей необходимо самостоятельное, непосредственное наблюденіе.

Иниціаторомъ и представителемъ новаго направленія былъ Петрарка; ему едва минуло 17 лѣтъ, какъ умеръ Данте. Къ концу своей 70-лѣтней жизни онъ могъ уже видѣть вызванную его дѣятельностью перемѣну въ духовной жизни Италіи; онъ могъ видѣть, что современники его цѣнили въ немъ не сладко-звучнаго пѣвца Лауры, но воскресителя классической древности. Впродолженіи своей жизни, съ энтузіазмомъ, легко сообщающимся другимъ, онъ разыскиваетъ древнія рукописи по монастырскимъ библіотекамъ, чуть не воздавая божескія почести своимъ двумъ героямъ, Цицерону и Виргилію. Противенъ ему омраченный представитель педантства и невѣжества, учащій на варварскомъ латинскомъ языкѣ въ университетахъ, этихъ гнѣздахъ тупоумія и рутины; онъ ведетъ съ ними безпощадную борьбу, постоянно разъясняя, что цѣль образованія — универсальное развитіе ума и сердца, истекающее изъ глубины души, проникающее всего человѣка, претворяющее въ одно цѣлое всѣ его взгляды и знанія и стремящееся къ одной нравственной цѣли. Это ученіе названо было *гуманизмомъ.*

Въ своихъ убѣжденіяхъ Петрарка опирался на древнихъ писателей, но онъ не требовалъ имъ рабскаго подражанія. Любовь къ нимъ лежала въ убѣжденіи въ ихъ внутреннихъ достоинствахъ; но въ достиженіи нравственныхъ цѣлей онъ не стоитъ на почвѣ древнихъ: рядомъ съ античными добродѣтелями помѣщаетъ онъ и чисто-христіанскія — смиреніе и любовь. Онъ одинаково увлеченъ Цицерономъ и св. Августиномъ. Онъ воспринимаетъ ученіе древнихъ и христіанства не въ ихъ противусопостановленіяхъ, но во взаимномъ пополненіи, и создаетъ идеалъ съ общими, чисто-человѣческими особенностями. Этотъ идеалъ — совершенный или стремящійся къ совершенству человѣкъ.

Вліяніе Петрарки на современниковъ было громадное; все, что чувствовало въ себѣ стремленіе къ свободному образованію, послѣдовало за нимъ; но только съ его смертью увидали, какая предстояла необъятная матеріальная работа. Надо было удовлетворить охватившей всѣхъ жаждѣ знанія; основываются кафедры и приглашаются ученые гуманисты на средства общинъ или покровительствующихъ ученію государей и богатыхъ гражданъ. Странствующіе ученые ходятъ изъ города въ городъ, подобно проповѣдникамъ, и разносятъ по всей Италіи сѣмена новой науки.

Очень немногіе изъ древнихъ писателей были извѣстны, да и тѣ, которые были извѣстны, читались по неполнымъ и несовершеннымъ спискамъ. Надо было разыскивать, сличать, комментировать. Боккаччіо усердно роется по кельямъ монастыря Монте-Кассино и находитъ много сокровищъ, но при этомъ убѣждается, что многое еще лежитъ въ непростительномъ забросѣ. По мѣрѣ увеличенія числа знатоковъ дѣла начинается си-

стематическое собираніе древнихъ памятниковъ. Поджіо предпринимаетъ съ этой цѣлью поѣздки во Францію и Англію и подъ старость указываетъ съ гордостью на то количество спасенныхъ имъ рукописей древнихъ авторовъ, которое онъ возвратилъ міру. Чиріако изъ Анконы посвящаетъ всего себя этому дѣлу: онъ въ постоянныхъ разъѣздахъ по Италіи и Востоку, собираетъ рукописи надписи, монеты, рѣзные камни, первый знакомитъ Италію въ рисункахъ, впрочемъ далеко неточныхъ, съ совершенно забытыми развалинами Афинскаго акрополя.

Флоренція дѣлается центромъ гуманистическихъ ученій. Между первыми послѣдователями Петрарки мы видимъ не менѣе знаменитаго Боккаччіо. Съ большими усиліями онъ выучивается греческому языку, чтобы прочесть Гомера въ подлинникѣ. Глубоко за полночь сидитъ онъ въ своей рабочей комнатѣ за своими любимыми авторами, сравниваетъ различные способы чтенія ихъ текстовъ и собираетъ всевозможныя данныя для ихъ филологической обработки. По смерти своей онъ завѣщаетъ собранныя имъ съ большими затрудненіями рукописи и книги Августинскому монастырю Санъ-Спирито, гдѣ, подъ предсѣдательствомъ Луиджи Марсильи, дного изъ самыхъ почтенныхъ членовъ братства, флорентинскіе гуманисты упражняются въ научныхъ диспутахъ, гдѣ другой вдохновенный послѣдователь Петрарки, Колуччіо Салутати, пріурочиваетъ классическія формы римскаго краснорѣчія къ оффиціальному языку флорентинской общины; овладѣвъ строго античнымъ стилемъ, онъ явилъ собою какъ бы образецъ доблестнаго республиканца древности. Ихъ же семью составляли: Николо Николи, преисполненный страстнаго

желанія постигнуть древнихъ, собственноручно переписавшій большую часть своей библіотеки, въ которой было не менѣе 800 томовъ; Амброджіо Траверсари, начальникъ ордена камальдуловъ, счастливо мирившій увлеченіе древностью со своимъ положеніемъ въ церкви; его ученики: Джіанноццо Манетти, Ліонардо Бруни, Карло Марцуппини и мн. др.

Во главѣ этой доблестной семьи стоялъ представитель дома Медичи—великій Косьма, названный по праву „отцомъ отечества". Человѣкъ съ античнымъ величіемъ духа, онъ властвовалъ надъ Флоренціей подобно Периклу въ Афинахъ; при немъ Флоренція была центромъ высшаго развитія наукъ и искусствъ. Отсюда выходили носители новыхъ идей и распространили по всей Италіи свое ученіе; отсюда шли художники, и мѣстныя школы, замиравшія подъ гнетомъ рутины, воскресали къ новой дѣятельности отъ даннаго изъ Флоренціи лозунга. Косьма обращалъ свое громадное состояніе на общую пользу, и никогда частное богатство не было употреблено съ такимъ пониманіемъ общественныхъ нуждъ. Все шло на удовлетвореніе высшихъ, духовныхъ интересовъ науки, литературы и искуства. Косьмѣ былъ присущъ тотъ мощный смыслъ величественнаго и монументальнаго, который, въ стремленіи къ славѣ, вызывалъ цѣлый міръ великолѣпныхъ памятниковъ, составляющихъ удивленіе и нашего времени; съ тою же готовностью и широтой онъ помогалъ ученымъ и поэтамъ. Благодаря торговымъ связямъ своимъ во всѣхъ частяхъ свѣта, онъ поручаетъ своимъ агентамъ разыскивать рукописи, дорого оплачиваетъ трудъ переписчиковъ и наконецъ основываетъ библіотеку при монастырѣ св. Марка. Это была первая публичная библіотека. Онъ же основываетъ и первый

публичный художественный музей, сдѣлавъ доступными всѣмъ сады своей виллы, гдѣ были имъ собраны великолѣпныя коллекціи статуй, бюстовъ, барельефовъ, камеевъ и рѣзныхъ камней.

Другіе города Италіи слѣдуютъ за Флоренціей. Гуманисты требуются повсюду; ихъ привлекаютъ и для занятія государственныхъ должностей, ибо новое время требуетъ государственныхъ актовъ, написанныхъ чистымъ, изящнымъ латинскимъ языкомъ, чтобы рѣчи, произносимыя при пріемахъ пословъ и при другихъ торжественныхъ случаяхъ, говорились Цицероновскимъ слогомъ. Гуманистовъ привлекаютъ какъ профессоровъ для основанія каѳедръ и воспитательныхъ заведеній, наконецъ какъ историковъ, лѣтописцевъ и поэтовъ, чтобы они прославляли дѣла и предавали безсмертію покровительствующаго имъ владыку. У Альфонса, короля Неаполя — цѣлый дворъ ученыхъ и поэтовъ: знаменитый Лауренціусъ Валла, развратный Бекаделли, Бартоломеусъ Фаціесъ и др. Они ему читаютъ свои сочиненія, держатъ передъ нимъ свои ученые диспуты, и онъ поручаетъ имъ различныя дѣла и посольства. Дикій, необузданный Филиппо-Марія Висконти въ Миланѣ, врядъ ли душою сочувствующій наукамъ и искуствамъ, приглашаетъ къ своему двору скромнаго ученаго Филельфо, а наслѣдникъ его Франческо Сфорца, воспитанный въ строгой военной дисциплинѣ, учитъ свою дочь и племянницу по-гречески; по-латыни же онѣ свободно могли поддержать всякій ученый разговоръ. Эсте въ Феррарѣ и Гонзаги въ Мантуѣ поручаютъ знаменитымъ педагогамъ Гварино и Витторино да Фельтре основать родъ пансіона, куда отдаютъ своихъ дѣтей, гдѣ они, вмѣстѣ съ другими учениками, образовываются классически и

упражняются въ сочиненіи латинскихъ стиховъ. Федериго Урбинскій, самый искусный полководецъ своего времени, считаетъ лучшимъ своимъ удовольствіемъ, когда ему читаютъ вслухъ классиковъ. Для увеличенія своей библіотеки онъ держитъ 40 писцовъ. Вліяніе времени было таково, что даже кровожадные тираны, подобные Гисмондо Малатеста въ Римини, окружены учеными и художниками и основываютъ библіотеки.

Еще болѣе возвысило вліяніе гуманистовъ избраніе въ папы Томмазо Парентучелли, скромнаго ученаго, занимавшагося устройствомъ библіотеки Св. Марка. Въ 1447 году онъ вступилъ на папскій престолъ подъ именемъ Николая V. Это было событіе величайшей важности. Новый папа остался тѣмъ же ученымъ: и власть свою, и вліяніе, и денежныя средства онъ употреблялъ на увеличеніе литературнаго матеріала. Гуманисты стремятся въ Римъ. Главною заботою новаго папы были переводы греческихъ авторовъ на латинскій языкъ. Вѣчной его славой будетъ Ватиканская библіотека, которую онъ оставилъ въ блестящемъ видѣ.

Таково было вліяніе гуманистовъ. Не мудрено, что скоро дошли они до самообожанія, а стремленіе къ многостороннимъ знаніямъ развило въ нихъ очень поверхностный диллетантизмъ. Убѣжденные, что ихъ латинскія письма, подобно своимъ классическимъ образцамъ, перейдутъ къ потомству, они все болѣе и болѣе воздерживаются отъ разговорнаго итальянскаго языка (alla grossolana). Въ своихъ сочиненіяхъ они смѣшиваютъ античные образы съ христіанскими, и никому не кажется страннымъ, когда Филельфо пишетъ просьбу папѣ латинскими гекзаметрами, называя въ нихъ Христа владыкою Олимпа, а папу—Юпитеромъ. Богословіемъ гу-

манисты не занимаются; щекотливые вопросы догматовъ они обходятъ уклончиво. Отношенія ихъ къ церковному неустройству ограничиваются насмѣшками надъ духовными и монахами. Церковная власть, съ своей стороны, относится къ нимъ съ терпимостью, зная, что даже писавшіе противъ церкви, какъ Лауренціусъ Валла и самый распутный изъ гуманистовъ Бекаделли, много постятся, ходятъ къ обѣднѣ, и что все ихъ свободомысліе серьезно не угрожаетъ церкви.

Но если церковь оставалась терпимою, то нравственное чувство народа начало мало по малу возмущаться проповѣдуемой гуманистами эмансипаціей плоти и ихъ жизнью, которую они старались вести по этимъ принципамъ. Вышеупомянутый Валла, въ своемъ сочиненіи о наслажденіи, отстаиваетъ права чувственной природы и возстаетъ противъ дѣвственности и безбрачія, какъ чего-то противуестественнаго. Бекаделли, въ своемъ Гермафродитѣ, переходитъ всякія границы дозволеннаго.

Отношенія гуманистовъ другъ къ другу представляли тоже немалый соблазнъ; страшное самомнѣніе развивало въ нихъ обидчивость и щепетильность; результатомъ этого была цѣлая литература пасквилей и такъ называемыхъ „Invectivi". Падкіе на всякіе скандалы читатели съ жадностью набросились на нее, и большинство было на сторонѣ того, кто громче и выразительнѣе ругался. Неумѣренные въ брани, они неумѣренны были и въ лести, когда ждали отъ покровителя какой нибудь подачки, не стыдясь присоединять къ напыщеннымъ восхваленіямъ самыя положительныя просьбы; а если награда не соотвѣтствовала ихъ ожиданіямъ, то хвалебное слово бралось назадъ и замѣнялось самою непристойною бранью.

Нравственное чувство возмущалось, и реакція противъ гуманистовъ поднялась, какъ изъ среды самаго народа, религіозное чувство котораго не было еще затронуто новыми ученіями, такъ и изъ среды самихъ гуманистовъ, болѣе серьезно стремившихся къ самосовершенствованію.

Церковь испытывала большія потрясенія: 70-тилѣтнее пребываніе папъ въ Авиньонѣ, отразившееся на всѣхъ слояхъ общества, затѣмъ борьба папъ и антипапъ, наконецъ увеличивавшаяся сила новаго образованія, стремившагося къ свободному идеалу древности, все это подрывало и расшатывало авторитетъ куріи. Вернувшись въ Римъ, папы предаются совершенно свѣтскимъ дѣламъ, не думая и не желая влiять на нравы. Лучшіе изъ папъ, какъ Пій II и Николай V, дѣйствуютъ въ духѣ гуманистовъ; другіе же какъ бы нарочно дѣлаютъ все, чтобы обезсилить свое вліяніе. Сикстъ IV покровительствуетъ заговорамъ и убійствамъ, а при Иннокентіи VIII между духовными готовъ повидимому исчезнуть всякій стыдъ: стоитъ только припомнить его буллу, запрещавшую духовнымъ лицамъ содержать трактиры, кабаки и публичные дома. Слѣдовательно, трудно было ждать отъ куріи нравственнаго обновленія; а необходимость этого обновленія чувствовалась всякимъ серьезнымъ и честнымъ человѣкомъ. Во всѣ благочестивыя сердца глубже и глубже проникало сознаніе необходимости сосредоточиться въ самомъ себѣ, чтобы быть готовымъ на случай борьбы; а необходимость обновленія и очищенія жизни духовенства требовалась во имя идей не только нравственныхъ, но и политическихъ. Изъ народа вышла молодая дѣвушка, вдохновенная Екатерина Сіенская, и, какъ посланная Богомъ сила, стала

выразительницею проснувшейся совѣсти среди общаго нравственнаго упадка. За вдохновенной дѣвственницей пошли доминиканцы, эти давніе руководители народа; изъ ихъ среды вышли два знаменитыхъ мужа: Джіованни Доминичи и Фра-Антонино; ихъ конечная цѣль была обновить нравственную жизнь своихъ монастырскихъ братій. Догматовъ они не касались, но взывали ко внутренней религіи сердца, къ поэзіи благочестиваго восторга и къ христіанскому смиренію. Джіованни Доминичи, монахъ изъ Санта-Марія-Новелла, доминиканецъ стараго закала, смотрѣлъ на гуманистическія ученія, какъ на искушенія дьявола; не находилъ въ немъ пощады и упадокъ нравственной жизни духовенства. Онъ основываетъ нѣсколько новыхъ монастырей на строгихъ началахъ въ Фьезолѣ, Кортонѣ, Луккѣ и Пизѣ. Въ этихъ монастыряхъ воспитывается новое поколѣніе, выступившее впослѣдствіи на широкую реформаторскую дѣятельность.

Дѣло Доминичи продолжаетъ по его смерти (1408 г.) Антоніо Пьероцци, причисленный впослѣдствіи къ лику святыхъ подъ именемъ св. Антонина. Его сочиненія, особенно его письма къ различнымъ высокопоставленнымъ женщинамъ, выказываютъ его трогательное, любовью обильное благочестіе. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ поступившихъ въ новооткрытый монастырь въ Фьезолѣ. Впослѣдствіи вліяніе его, какъ флорентинскаго епископа, расширилось. Флорентійцы говорили, что со временъ св. Зиновія они не имѣли подобнаго пастыря. Съ виду рѣзкій и нетерпимый, въ существѣ своемъ онъ былъ воплощенное благочестіе; полное отреченіе отъ всего мірскаго и пламенная ревность къ вѣрѣ направляли его проповѣдь къ чистой практической нравствен-

ности, имѣющей дѣло только съ совѣстью—la teologia prattica, che appartiene à' casi di conscienzia. Это была атмосфера, въ которой выросъ Фра Беато-Анжелико.

Какъ въ былыя времена, и теперь по всей Италіи ходили проповѣдники, образовывали процессіи кающихся во грѣхахъ: стоны и бичеванія, сокрушенія и ужасъ возмездія сопровождали проповѣди Бернардино изъ Сіены, Роберта да-Лекко, Іогана Капистрано и др. Юбилей въ Римѣ 1450 г. привлекъ многочисленныя толпы паломниковъ и былъ оживленнѣе, чѣмъ когда либо.

Дѣло Доминичи и св. Антонина не прошло безслѣдно. Когда доминиканскій монастырь въ Фьезолѣ былъ переведенъ въ прекрасно устроенное Косьмою Медичи помѣщеніе въ самой Флоренціи, благочестивая община очутилась въ самомъ центрѣ гуманизма и кипучей, блестящей свѣтской жизни. Въ занимаемомъ общиною монастырѣ св. Марка началось сильное религіозное и политическое движеніе: въ 1490 году одинъ изъ ея братій, 38 лѣтній монахъ Іеронимъ Савонаролла, выступилъ съ пламенною проповѣдью противъ безнравственности гуманистическихъ ученій, общаго упадка нравовъ, роскоши и разврата. Фанатическая его проповѣдь такъ воодушевила и потрясла флорентійцевъ, что, казалось, всѣ послѣдуютъ за нимъ, и наступитъ царство благочестія, добрыхъ нравовъ и всеобщаго безмятежнаго счастья: Медичи изгоняются, устанавливается новое правленіе по указаніямъ вдохновеннаго проповѣдника, всѣ слѣды ученій гуманистовъ готовы исчезнуть; ученые и поэты, живописцы и скульпторы несутъ свои произведенія, созданныя подъ вліяніемъ

увлеченій древними классическими образцами или вдохновленныя радостью и наслажденіемъ, на костры, на которыхъ сжигаютъ ихъ вмѣстѣ съ предметами роскоши и всѣмъ, что служило суетности, тщеславію и праздности. Не смотря на все это, и Савонаролла не былъ въ силахъ провести дѣло до конца: вліяніе его сокрушилось отъ противодѣйствія папы и другихъ монашескихъ орденовъ, ревновавшихъ вліянію доминиканцевъ, и самъ онъ погибъ на кострѣ, оставленный своими приверженцами.

Такова была реакція противъ гуманизма, поддерживаемая нетронутымъ еще религіознымъ чувствомъ и совѣстью народа.

Реакція среди самихъ гуманистовъ началась со времени знакомства съ философіею Платона и съ пробужденіемъ любви къ своему народному языку и къ своей народной поэзіи.

Еще въ концѣ XIV столѣтія основался во Флоренціи извѣстный греческій ученый Мануилъ Хризолорасъ; подъ его руководствомъ Гварино, Ауриспа, Филельфо и др. основательно знакомились съ греческою литературою и предпринимали поѣздки въ Грецію, откуда привозили богатыя коллекціи рукописей. Кромѣ того, на флорентинскій соборъ, бывшій въ 1438 году, прибыло нѣсколько ученыхъ грековъ, и изъ нихъ нѣкоторые остались въ Италіи навсегда. Въ числѣ ихъ были платоники: Георгіосъ Гемистосъ Флетонъ и Бессаріонъ и послѣдователи Аристотеля: Теодоръ Гаца и Георгъ изъ Трапезунда. Ихъ ученые диспуты вызвали изъ среды флорентійскихъ гуманистовъ партію, примкнувшую съ энтузіазмомъ къ платоновскимъ идеаламъ, видѣвшую въ нихъ противовѣсъ легкомыслію и дилле-

тантизму державшихся Цицерона, какъ образца не только блестящей латинской рѣчи, но и нравственной философіи. Косьма Медичи понялъ серьезное значеніе этого новаго направленія и помогъ одному талантливому юношѣ Марцилію Фицинусу посвятить себя совершенно изученію Платона и неоплатониковъ. Къ Фицинусу примкнуло нѣсколько восторженныхъ юношей, въ числѣ которыхъ былъ внукъ Косьмы, Лоренцо, впослѣдствіи Лаврентій Великолѣпный, такъ блистательно развившій широкія начинанія своего дѣда. Такимъ образомъ создалась Академія платониковъ. Преподаваніе въ ней шло среди ученыхъ и возвышенныхъ разговоровъ по образцу платоновскаго Symposion. Собирались на открытомъ воздухѣ, подъ тѣнью зеленыхъ рощъ виллы Медичи. Въ ихъ добросовѣстномъ трудѣ, ученіи и трогательномъ стремленіи къ самопознанію и совершенству было столько животрепещущей радости, столько поэзіи и тонкой красоты во всѣхъ ея видахъ, что они, казалось, не изучали, а снова переживали золотой вѣкъ Греціи всѣмъ существомъ своимъ. Платонизмъ понимался ими какъ мистическое откровеніе, ведущее болѣе къ религіозному экстазу, чѣмъ къ философскому развитію. Въ немъ чувствовалось нѣчто болѣе чистое, болѣе высшее, чѣмъ христіанское откровеніе. Платонизмъ становился новой религіей, въ которой ученіе объ исхожденіи души отъ Бога и неуклонномъ стремленіи ея вновь вернуться къ Нему, какъ къ своему началу, было главнымъ догматомъ. Это ученіе, мистическое и туманное, шло въ разрѣзъ съ проповѣдуемымъ гуманистами равнодушіемъ и квіетизмомъ. Оно возбуждало желаніе углубиться въ познаваніе тайниковъ души и стремиться къ достиженію высшаго идеала. Платонизмъ явился оппозиціонной силой и пре-

градой геніальничанью, распущенности и педантству гуманистовъ, которые не въ силахъ уже были заставить вѣрить современниковъ призрачному тождеству новой Италіи и древняго міра, несмотря ни на свою ловкость, ни на преднамѣренную ложь, ни на приложеніе античныхъ фразъ и именъ къ современности, ни на смѣшеніе античнаго съ религіознымъ. Не въ состояніи были гуманисты поддерживать и то заблужденіе, что живой языкъ народа можетъ быть остановленъ въ своемъ развитіи. Народъ не забылъ Данта и сознавалъ, что, только благодаря объединенію мѣстныхъ нарѣчій въ сильный образный языкъ, онъ сталъ чувствовать свое единство.

Послѣдователи Платона, съ Лоренцо Медичи во главѣ, возвращаются сознательно къ обработкѣ и развитію народнаго итальянскаго языка. Они видѣли, что все то, что особенно цѣнилось гуманистами въ латинскомъ языкѣ — плавное теченіе рѣчи, легкость оборотовъ, легкость выраженія, соль сарказма, грація шутки — все это могло быть выражено яснѣе и лучше на итальянскомъ; что тѣ новыя впечатлѣнія, которыхъ не знали древніе, чувство природы, впечатлѣнія дѣйствительной жизни непохожей на древнюю, трудно передавались въ латинскихъ формахъ; что наконецъ, нѣкоторые сюжеты, какъ напр. изображенія изъ сказаній рыцарскаго міра съ его романическими чудесами, почти что невозможно было втиснуть въ классическія рамки, а эти сюжеты были очень любимы, и ихъ требовали какъ въ княжескихъ дворцахъ и замкахъ, такъ и въ народныхъ хижинахъ. И вотъ Лоренцо, самъ богато одаренный поэтъ, и его послѣдователи рѣшительно кончаютъ съ латинскими стихами и пишутъ исключительно по итальянски. Они пробуютъ во всѣхъ родахъ старой школы и народной пѣсни, въ

серьезной terza rima, въ подвижной canzone, въ разнообразныхъ октавахъ. Лоренцо особенно влекутъ къ себѣ природа и прелести деревенской жизни; онъ неистощимъ въ описаніяхъ своихъ виллъ и охотъ. Цѣлый рядъ великолѣпныхъ карнавальныхъ пѣсенъ, прелестныхъ шутокъ, юмористическихъ описаній чередуется съ молитвами и канонами, въ которыхъ выражается скорѣе пантеистическое, нежели христіанское, но во всякомъ случаѣ искреннее благочестіе. Въ этомъ направленіи творятъ Анджело Полиціано и братья Пульчи. Луиджи Пульчи своимъ „Morgante Maggiore" основываетъ романическій эпосъ, послужившій началомъ Баярдова Орланда и знаменитой Аріостовой поэмы.

Но пантеистическое благочестіе, несмотря на свою увлекательность, не могло дать полнаго нравственнаго удовлетворенія. Поэтому самые выдающіеся послѣдователи Академіи, какъ Пико делла-Мирандола и Полиціано, примыкаютъ позднѣе къ положительному ученію церкви. Самъ Лоренцо Медичи передъ смертью проситъ отпущенія грѣховъ у Савонароллы; а юный Пико, племянникъ знаменитаго, дѣлается однимъ изъ самыхъ рьяныхъ поклонниковъ проповѣдника св. Марка.

Полный разрывъ съ идеалами среднихъ вѣковъ развязалъ умы и страсти, освободилъ личность и вызвалъ на свѣтъ разнообразную дѣятельность. Но ни въ области религіи, ни въ наукѣ, ни въ поэзіи эта дѣятельность не созрѣла до пониманія высоты своего положенія, не созрѣла до образа, который выражалъ бы всю глубину содержанія, все величіе, всю красоту новаго идеала.

Религіозное движеніе не завершилось реформаціей. Освободительная дѣятельность гуманистовъ оказалась робкой, безсильной, бѣдной содержаніемъ. Не таково

было его гордое, самоувѣренное начало. Гуманисты такъ были подавлены классическою древностью и ея формами, что только подражали ей и у нея учились; большинство ихъ удовлетворялось славою владѣть цицероновскимъ стилемъ. Съ утраченною вѣрою, они менѣе доминиканцевъ могли поднять на свои слабыя плечи дѣло реформы; они обходили догматическіе вопросы, боясь приступить къ ихъ разрѣшенію. Язычники по убѣжденіямъ, они держатся старыхъ формъ, сами подсмѣиваясь надъ ними.

Послѣдователи Академіи, самые выдающіеся умы среди гуманистовъ, пытаются разрѣшать сомнѣнія помощью философіи и создаютъ какую-то неопредѣленную, туманную религію. Въ ихъ разсужденіяхъ о добродѣтели и счастьѣ лежитъ въ основѣ одна и таже идея, — идея объ ощущеніяхъ блаженства.

То же и въ поэзіи. Модная поэзія на латинскомъ языкѣ была мертворожденная поэзія. Поэзія народная — полна прелести и свѣжести; но ей недостаетъ того внутренняго, духовнаго содержанія, которое одно изъ писателя стиховъ дѣлаетъ истиннаго поэта. Міросозерцаніе разнообразныхъ поэтическихъ произведеній этого времени узко; имъ недостаетъ глубины и мощи великаго идеала, внутренняго огня, страсти, все пережигающей, и все очищающей. Направленіе ихъ то же, что и нравственной философіи академиковъ; это — поэзія наслажденія, радостнаго чувства вышедшихъ изъ тьмы къ свѣту, изъ неволи на свободу. У Полиціана — спокойная радость тонко чувствующей души, находящей удовлетвореніе въ занятіяхъ науками, среди поэтической тишины деревенской жизни. У Понтануса и Лоренцо — жанровыя изображенія здороваго и крѣпкаго веселья:

лови минуту наслажденья, въ завтрашнемъ днѣ ты не увѣренъ. Романическій эпосъ иронически заигрываетъ съ средневѣковыми былинами, обставляя ихъ соблазнительными сценами или прелестными описательными картинами. Ни малѣйшаго зачатка драмы, ибо Орфей Полиціана — драматизированная идиллія.

Въ чемъ же выразилось новое время? Кто явился выразителемъ новыхъ идеаловъ, создавшимъ образы, монументально передавшіе намъ всю глубину ихъ содержанія, величіе и красоту ихъ?

Выразителемъ новаго идеала было *искусство*. Оно одно стало на высотѣ пониманія своего времени и было его монументальнымъ истолкователемъ. Оно, по натурѣ своей, должно было вполнѣ и безоглядно войдти во всю ширину и глубину требованій дѣйствительной жизни; оно должно было самостоятельно вырабатывать новыя формы и образы, соотвѣтствующіе новымъ идеаламъ дѣйствительной, а не искусственной, не воображаемой жизни, между тѣмъ какъ научный дѣятель и поэтъ могли останавливаться на произвольныхъ задачахъ и увлекаться поверхностнымъ требованіемъ моды. Художественное движеніе, подобно религіозному, подобно росту народной поэзіи, идетъ изъ самыхъ нѣдръ народнаго генія, не покидая никогда питающей его почвы. Изъ нея оно черпаетъ свою силу, и, только опираясь на нее, оно воспринимаетъ въ себя тѣ же вліянія, что воспринимаютъ наука и поэзія, и, переработавъ ихъ въ себѣ, остается самобытнымъ и народнымъ. И только тогда перстъ всемогущаго генія человѣчества отпечатлѣвается на художественныхъ созданіяхъ, творческая сила видимо ростетъ, и передъ ея гигантскимъ напоромъ понемногу начинаютъ разоблачаться тайны природы.

Благодаря традиціи, художники въ Италіи все еще оставались въ положеніи ремесленниковъ. До нихъ, большею частью сыновъ народа, не сразу дошли ученые взгляды гуманистовъ. Случайно соприкасаются они съ высшими сферами общества, воспринимая отъ нихъ вѣянія античнаго духа. Имъ еще близки къ сердцу церковныя преданія и воззрѣнія Джіоттистовъ; стремленія Петрарки и его послѣдователей имъ еще чужды. До начала XV столѣтія кое-гдѣ можно прослѣдить вліяніе гуманистовъ на художниковъ. Но, съ новымъ временемъ, изученіе классиковъ распространяется все болѣе и болѣе, и художники захватываются общимъ потокомъ. Стремленіе къ освобожденію индивидуальности ведетъ къ желанію научно постичь и усвоить себѣ всѣ явленія внѣшняго міра. Возрожденіе древности, теперь понимаемой, расширяетъ взглядъ, а проснувшееся чувство природы влечетъ къ ея познаванію.

Чувство природы, которую впродолженіи всѣхъ среднихъ вѣковъ скрывали отъ духовныхъ очей заблужденія и предразсудки, послышалось въ первый разъ въ пѣсняхъ миннезингеровъ, но особенно сильно проявилось оно у Данте. Природа и человѣкъ нашли въ великомъ итальянскомъ поэтѣ самаго любвеобильнаго и проницательнаго наблюдателя. То же отношеніе къ природѣ и человѣку явилъ и Джіотто, сродственный всѣмъ своимъ духовнымъ существомъ съ создателемъ Божественной Комедіи. У Петрарки чувство природы является субъективной мечтательностью. Извѣстно его пустынножительство въ прекрасной Воклюзской долинѣ; извѣстно и его интересное восхожденіе на гору Ванту у Авиньона: это было первое восхожденіе современнаго человѣка, предпринятое съ единственною цѣлью

наслажденія красотами природы. Ясно слышится страстная тяга къ свободному воздуху горнаго міра удерживаемаго впродолженіи вѣковъ стѣнами городовъ и монастырей человѣка. До той же сантиментальности доходитъ чувство Енея Сильвія Пикколомини, когда онъ описываетъ любимыя долины и холмы родной своей Сіены, волшебную панораму горы Каво, возвышающейся надъ цвѣтущей, волнообразной равниной съ ея домиками, мирными рощами и всей живописной обстановкой; всюду вѣрный взглядъ пейзажиста и вдохновенный восторгъ поэта. Будучи уже папою, онъ собираетъ свои консисторіи не въ душныхъ залахъ Ватикана, а въ тѣни тихихъ рощъ, у ясныхъ источниковъ или подъ развѣсистымъ, исполинскимъ каштаномъ.

Поэзія, полная народныхъ мотивовъ и описаній родной природы, Полиціана, Понтануса и Лаврентія Великолѣпнаго все болѣе и болѣе совлекала покровъ съ духовныхъ очей поэта и художника, и имъ предстала ихъ Италія во всей своей несказанной прелести, со своими богато-расчлененными берегами, съ пластически-красивыми линіями горъ, съ населенными мѣстечками близь лазурнаго моря, съ роскошью и разнообразіемъ растительности. И яркое солнце, при ярко-голубомъ небѣ, рисовало въ самыхъ тонкихъ переливахъ, въ волшебной игрѣ свѣта и красокъ, это несказанное богатство формъ и линій. Понятно, что, кромѣ мечтательнаго и сантиментальнаго чувства, должно было проявиться стремленіе понять и изучить тайны этой чудной, многообѣщающей и многодающей природы. И дѣйствительно мы видимъ, что съ XV вѣка начинается въ Италіи тотъ великій рядъ открытій, которыя легли краеугольнымъ камнемъ новой науки. Мы перечислять ихъ не будемъ, они извѣстны всѣмъ.

И художники, въ предѣлахъ своего искусства, тоже допрашиваютъ природу и стараются постичь ея законы. Оставивъ мистическія воззрѣнія, они дѣлаются въ самомъ обширномъ смыслѣ реалистами; но реальность ихъ не ограничивается воспроизведеніемъ видимыхъ, ежедневныхъ явленій: они реально хотятъ постичь законы, управляющіе явленіями. Люди науки съ своей стороны помогаютъ имъ; иногда научное и художественное направленіе совокупляются въ одномъ лицѣ; такими представителями универсальнаго генія были Леоне Баттиста Альберти, Пьетро делла Франческа и впослѣдствіи великій Ліонардо да Винчи.

Возрожденіе древности только отчасти вліяло на самостоятельное развитіе искусства въ Италіи; одни только зодчіе находили въ античныхъ образцахъ готовыя формы, но и ихъ они должны были примѣнять къ потребностямъ новаго времени. Законченные пластическіе античные образцы возбуждали поклоненіе красотѣ тѣла, расширяли взглядъ и пониманіе цѣлесообразности органическаго строенія, чувства покоя, величія и положенія человѣческой фигуры, красоты драпирующихъ ее одеждъ; но всего этого недостаточно было для передачи ясности и глубины сердечныхъ ощущеній, для передачи выраженія задушевности лица новаго человѣка, волнуемаго новыми вопросами и мыслями, при преобладаніи живописнаго элемента, требующаго гармонической окраски предметовъ и таинственной игры свѣто-тѣни. И пластика, и живопись должны были искать своихъ путей, и это-то обезпечило ихъ самостоятельное развитіе.

Зодчіе, съ Брунеллески во главѣ, со страстнымъ увлеченіемъ изслѣдуютъ древнія развалины; въ сохранившихся колоннахъ, въ полуразрушенныхъ карнизахъ,

въ ихъ формахъ и орнаментахъ они находятъ образцы для подражанія; въ размѣрахъ и гармоническихъ отношеніяхъ отдѣльныхъ частей къ возстановленному самостоятельной работой общему они улавливаютъ законы для новыхъ сооруженій, которыхъ требуютъ условія новой жизни. И вотъ, старые пріемы постепенно вытѣсняются, прежній церковный стиль преобразовывается; готика уступаетъ мѣсто древнехристіанской базиликѣ и купольной, центральной постройкѣ. Пластика и живопись если не идутъ тѣмъ же путемъ, то стремятся къ той же цѣли. Преобладающій научный интересъ вліяетъ и на нихъ. Изъ міра идей они сходятъ въ міръ дѣйствительности; ихъ не удовлетворяетъ теперь, какъ удовлетворяло Джіоттистовъ, кажущееся, приблизительное пособіе жизненныхъ явленій и природы; созданія фантазіи поблѣднѣли передъ живою правдой; ихъ задача — изображать дѣйствительность такъ, какъ она есть, и приближаться въ этомъ изображеніи къ природѣ все ближе и ближе. Для этого изучается перспектива, анатомія, химія и пр. Въ этомъ направленіи изученіе произведеній античной скульптуры принесло громадную пользу. Статуи и барельефы привозились издалека: ихъ откапывали изъ земли, ихъ срисовывали, измѣряли, изучали. Та оконченность исполненія, которою отличались эти произведенія, была желанною цѣлью, къ которой стремились художники. Слѣдовательно, и въ замыслѣ, и въ формѣ, и въ исполненіи былъ не возвышенный порывъ быть глашатаемъ какой либо великой идеи, какъ это было во времена Джіотто, а стараніе возможно ближе изобразить дѣйствительность, возможно ярче выразить индивидуальный характеръ. Поэтому и живопись, и скульптура покидаютъ идеальный міръ и спускаются на

землю. Въ сравненіи съ XIV вѣкомъ, это былъ шагъ назадъ, но необходимый шагъ. Это была остановка, чтобы собраться съ силами, провѣрить ихъ опытомъ и знаніемъ, а затѣмъ снова вернуться къ временно-покинутымъ высотамъ художественнаго творчества.

Во время этого искуса надо было стать съ природою лицомъ къ лицу; надо было изучить ея органическіе законы, надо было самимъ подсмотрѣть ихъ и уловить ея тайны, и тогда только можно было дѣйствительно обрѣсти образы для новыхъ идеаловъ и довести ихъ до полнаго художественнаго выраженія. И эта созидательная сила выразилась въ открытіи новыхъ формъ столь же мощно, какъ и въ творчествѣ содержанія.

Впродолженіи всего XV столѣтія идетъ эта мощная борьба за обладаніе новыми формами. Это былъ вѣкъ великихъ иниціаторовъ, великихъ смѣлыхъ опытовъ, вѣкъ героевъ образующагося искусства. Отъ побѣды къ побѣдѣ идетъ это самоувѣренное поступаніе все впередъ и впередъ. Они расчищаютъ почву, они свозятъ матеріалъ, они возводятъ стѣны по тому грандіозному плану, который начерталъ Джіотто, и камень за камнемъ доводятъ свое сооруженіе до вершины. Куполъ зданія сведетъ Рафаель, явленіе котораго было бы немыслимо безъ его мощныхъ предшественниковъ.

Матеріальная сторона изученія формъ исчерпывалась изслѣдованіями анатоміи человѣка и животныхъ, созданіемъ научныхъ основаній перспективы и пропорцій и новыми пріемами смѣшенія и наложенія красокъ. Въ этомъ направленіи художники, въ теоріи и практикѣ, допрашивали природу и стремились постигнуть реальность вещей въ самомъ обширномъ значеніи слова.

Итальянцы не пользовались преимуществомъ древнихъ видѣть постоянно живую, подвижную красоту нагаго тѣла. Они обратились къ его изученію; они видѣли, что нѣтъ того на поверхности тѣла, что не обусловливалось бы его строеніемъ, и что не можетъ быть красиво тѣло, если оно анатомически неправильно, даже и прикрытое одеждою. И искусство пошло навстрѣчу наукѣ. Еще въ 1314 году Мондино деи Луцци, падуанскій врачъ, рѣшается на разсѣченіе труповъ — неслыханное нововведеніе, благодаря которому анатомія въ Италіи, ранѣе нежели въ другихъ странахъ Европы, стала на твердыя научныя основанія. Онъ же пишетъ свой анатомическій компендіумъ, изданный гораздо позднѣе (1498 г.) съ рисунками, рѣзанными на деревѣ. Въ Падуѣ же, отъ 1442 до 1502 г., Джироламо делла-Торре, отецъ Маркантоніо, преподаетъ практическую анатомію. Іоганнесъ де-Кетамъ, нѣмецкій докторъ, жившій въ концѣ XV ст. въ Италіи, издаетъ *Fasciculus medicinae*, тоже снабженный рисунками. Въ то же время Веронецъ Габріель Церби († 1505) печатаетъ въ Венеціи „*Anatomia corporis humani et singulorum membrum liber*". Ломаццо видѣлъ у ученика Мантеньи, Винченцо Фоппа изъ Брешіи († 1492), рукописное руководство къ анатоміи человѣка и лошади, въ которомъ было изображено все то, о чемъ пишетъ Дюреръ въ своей „Symmetria". Въ 1501 г. Маркантоніо делла Торре основываетъ анатомическую школу въ Падуѣ; для его сочиненія Ліонардо да Винчи изготовляетъ рисунки; но смерть ученаго мѣшаетъ окончанію этого труда, и рисунки Ліонардо исчезли; но насколько послѣдній изучалъ анатомію, доказываютъ другіе его сохранившіеся рисунки и относящіяся до анатоміи страницы его „Trattato della pittura„

(оконч. въ 1498 г.). Микель-Анджело, всю свою жизнь изучавшій анатомію, былъ другомъ знаменитаго ученаго и анатома Маттео-Аральдо Коломбо.

Художники съумѣли воспользоваться столь богатымъ подспорьемъ. Гиберти въ своемъ 3-мъ комментаріи излагаетъ для художниковъ главныя основанія остеологіи. Альберти совѣтуетъ, прежде нежели рисовать нагое тѣло, основательно изучить скелетъ и систему прикрывающихъ кости мускуловъ. Точныхъ свѣдѣній объ анатомическихъ занятіяхъ художниковъ мы не имѣемъ, но можемъ видѣть по ихъ произведеніямъ, насколько они изучали анатомію и даже увлекались ею. Цѣлая группа, группа крайнихъ *реалистовъ*, часто жертвуетъ художественной красотой ради анатомической точности. Андреа дель Кастанья не боится сухости и жесткости; братья Поллайоло вдаются въ крайность, вырабатывая формы мускуловъ и ихъ прикрѣпленія; даже такіе великіе художники, какъ Донателло и Андреа Вероккіо, часто, желая быть излишне-правдивыми при передачѣ анатомическихъ подробностей, впадаютъ въ некрасивость. У главныхъ же представителей художественнаго движенія XV вѣка знаніе анатомическихъ формъ подчиняется общему стремленію къ жизненной правдѣ и способствуетъ образованію формъ, одухотворенныхъ художественной красотой. Донателло, Гиберти, Мазаччіо, оба Липпи, С. Боттичелли и Гирландайо представляютъ собою таковыхъ художниковъ.

Группа же художниковъ, продолжавшая традиціи Джіоттистовъ, замкнутая въ своемъ мистическомъ мірѣ, стоитъ отдѣльно. Для Фра-Беато-Анджелико какъ будто не существуетъ настоящаго; на природу онъ смотритъ еще глазами Орканьи, и въ его спокойную келью какъ

будто не проникало новое время со своими реальными, матеріалистическими требованіями.

На большое знаніе анатоміи указывают нагія фигуры фресокъ Пьетро делла Франческа; изъ его школы выходитъ величайшій мастеръ въ изображеніи нагаго тѣла—Лука Синьорелли. Наконецъ, на высотѣ окончательнаго мастерства стоятъ Ліонардо да Винчи и Микель-Анджело.

Движеніе исскуства въ этомъ направленіи блистательно доказало, что только изучившій основательно строеніе тѣла могъ свободно творить, повинуясь лишь внутреннимъ побужденіямъ своей вдохновенной души.

Съ изученіемъ анатоміи въ тѣсной связи стояло изученіе *размѣровъ* тѣла или изученіе *пропорціональности*.

Джіотто еще находилъ не натуральными длинныя и сухощавыя фигуры византійцевъ времени упадка и инстинктивно остановился на настоящемъ размѣрѣ человѣческаго тѣла. Ченнини уже формулируетъ нѣкоторыя правила; онъ дѣлитъ лицо по длинѣ на 3 равныя части: лобъ, носъ и разстояніе отъ конца носа до подбородка. Длину всего человѣческаго тѣла отъ темени до ступней онъ равняетъ съ широтой распростертыхъ горизонтально рукъ; все же тѣло онъ измѣряетъ длиною лица, принимая за норму $8^2/_3$ лицъ. Витрувій, измѣрявшій также длиною лица, бралъ за норму десять.

Настоящее знаніе пропорціи тѣла явилось только во время возрожденія. Художники ревностно стремились отыскать непреложныя числовыя отношенія для различныхъ частей тѣла. Изощряя взглядъ созерцаніемъ античныхъ статуй, соблазняемые разсказами Плинія о Поликлетовомъ канонѣ и ученіями Витрувія объ евритміи, теоретически и практически они наконецъ выраба-

тываютъ точный методъ. Теоретически занимается этимъ многосторонній Л. Баттиста Альберти. Самостоятельно, черезъ сравненіе множества тщательно измѣренныхъ тѣлъ по длинѣ, ширинѣ и толщинѣ, онъ достигаетъ результатовъ, немного разнящихся отъ полученныхъ Витрувіемъ; въ своемъ сочиненіи de Statua (1464) онъ очень подробно говоритъ объ этомъ, прилагая описанія придуманныхъ имъ инструментовъ для измѣренія и указывая на тѣ отклоненія, которыя зависятъ отъ возраста, пола и другихъ индивидуальныхъ особенностей. За основаніе онъ беретъ не лицо, а всю голову, и съ нею, какъ съ главною частью человѣческаго тѣла, онъ приводитъ въ соотношеніе всѣ другія. Но при этомъ онъ требуетъ отъ художника постояннаго упражненія и изощренія глаза. Утвержденныя природой нормы не должны ограничивать свободу творческаго генія. Правда, возможность, но при томъ и полная свобода — таковъ его лозунгъ.

Ліонардо да Винчи въ своемъ трактатѣ о живописи возвращается къ измѣренію, основанному на длинѣ лица, причемъ, слѣдуя Витрувію, для взрослаго правильно развитаго человѣка, по длинѣ онъ беретъ 10 лицъ. Развивая далѣе свои выводы относительно другихъ членовъ человѣческаго тѣла, онъ также, подобно Альберти, рекомендуетъ постоянное, полное любви къ дѣлу наблюденіе надъ безконечнымъ разнообразіемъ живой природы, точное изученіе законовъ движенія тѣла и вызываемыхъ движеніемъ растяженія и сокращенія. Природа, свобода и самостоятельность! Творчество изъ нѣдръ собственнаго духа! Художникъ долженъ быть сыномъ природы, а не внукомъ, говоритъ Ліонардо. Изученіе антиковъ можетъ указать какъ смотрѣть на

природу и изображать ее величаво и образно, но замѣнить изученіе природы не можетъ.

Рядомъ съ изученіемъ строенія тѣла человѣческаго и его размѣровъ стояла другая проблемма —положеніе этого тѣла въ пространствѣ; едва ли не бо̀льшую энергію употребили художники XV ст. на познаніе точныхъ законовъ *перспективы*: о̀ни узнали эти законы и эту, стоявшую на очереди, проблемму разрѣшили теоретически и практически.

Еще Джіоттисты стремились къ ясному различенію близи и дали, и у большинства изъ нихъ была замѣчательная точность въ перспективныхъ изображеніяхъ архитектоническихъ и ландшафтныхъ плановъ и иногда даже въ довольно смѣлыхъ раккурсахъ. Но все это рисовалось по непосредственному наблюденію, на глазомѣръ. Особенно отличались въ этомъ художники Сіенской школы. Ченнини въ своей книгѣ даетъ только совѣтъ: для далей употреблять неопредѣленные тона, для близи же свѣтлые и ясные; при отдаленіи верхнія линіи зданій понижать, нижнія же повышать.

Основателемъ перспективы, какъ науки, считается знаменитый зодчій Брунеллески. Съ помощью ученаго математика Паоло Тосканелли, писавшаго о перспективѣ, онъ изучаетъ Витрувія и Евклида.

Практически перспектива развивается при пріемахъ, рекомендованныхъ Брунеллески интарсіаторамъ, мастерамъ штучнаго дѣла (intarsia), какъ располагать кусочками разноцвѣтнаго дерева, чтобы производить извѣстную иллюзію; матеріальная сторона интарсіи обусловливала необходимость добиваться извѣстнаго эффекта отдаленія, близи и раккурса.

Лоренцо Каноцци да-Лендинара (р. въ 1425),

по словамъ Луки Паччіоли, былъ совершеннѣйшимъ знатокомъ перспективы, такъ же какъ и братъ его Христофоръ. Они изготовили интарсіи для хоровыхъ сѣдалищъ Св. Антонія въ Падуѣ и для Моденскаго собора; перспективныя подробности этихъ работъ такъ хороши, что напоминаютъ собою картины Пьетро делла Франческа и Мантеньи. Совершеннѣе всѣхъ въ интарсіяхъ былъ Фра-Джіованни да-Верона (1455—1524).

Эти интарсіаторы самостоятельно развивали художественную сторону перспективныхъ изображеній и вліяли на живописцевъ, которые въ свою очередь вліяли на нихъ. Но это искусство не пошло далѣе изображеній неодушевленныхъ тѣлъ. Для полнаго основанія перспективы, какъ науки, являются на помощь теоретическія знанія.

Брунеллески, какъ мы сказали, признается за основателя перспективы въ смыслѣ науки. По словамъ Вазари, онъ рисовалъ всякій предметъ по плану (pianta) и въ разрѣзѣ (profilo), опредѣлялъ затѣмъ отношенія къ нему глаза (точка зрѣнія), соединялъ точку зрѣнія съ нарисованнымъ на планѣ и въ профилѣ предметомъ прямыми линіями и пересѣкалъ эти линіи (образовавшія изъ себя спектральную пирамиду) подъ прямымъ угломъ поверхностью, на которой должно было быть нарисовано изображеніе. Точки пересѣченія проведенныхъ отъ глаза линій опредѣляли перспективное положеніе предмета. Этотъ законъ, найденный Брунеллески, имѣлъ рѣшающее вліяніе въ искусствѣ. Только теперь возможно было искусство Мазаччіо, на фрескахъ котораго ясное различеніе передняго, средняго и задняго плана передано мастерски.

Паоло Уччелли, изучавшій Евклида при помощи

Джіанноццо Манетти, извѣстнаго математика, отваживается изобрѣтать смѣлые раккурсы фигуръ и часто, въ ущербъ художественныхъ цѣлей, изыскиваетъ особенно трудныя положенія тѣла, чтобы показать свое мастерство въ ихъ передачѣ. Мантенья очень уважалъ Уччелли и вѣроятно отъ него заимствовалъ первыя знанія живописной перспективы. Ломаццо имѣлъ рисунки отъ Мантеньи съ записанными на нихъ толкованіями перспективы; онъ многое узналъ, благодаря падуанскимъ ученымъ.

Леоне-Баттиста Альберти развиваетъ далѣе научные пріемы Брунеллески. Первая книга его о живописи преимущественно посвящена перспективѣ. „Кто ее основательно изучилъ, тотъ только можетъ быть настоящимъ художникомъ“, говоритъ онъ. Въ довольно запутанномъ изложеніи онъ развиваетъ далѣе ученіе о спектральной пирамидѣ и точкѣ зрѣнія, изобрѣтаетъ вспомогательные инструменты и указываетъ на практическіе пріемы. Такъ онъ совѣтуетъ употреблять родъ экрана (velo), разлинованнаго на правильные квадраты, ставить этотъ экранъ между глазомъ и изображаемымъ предметомъ и на немъ отмѣчать точки пересѣченія лучей. Онъ же изобрѣлъ камеръ-обскуру, приложеніе которой также облегчило рисованіе съ натуры.

Съ этого времени ученіе о перспективѣ дѣлается обязательнымъ, какъ въ университетахъ, такъ и въ мастерскихъ художниковъ. Въ Венеціи преподаетъ перспективу математикъ Джироламо Малатини; его учениками были Беллини и Витторіо Карпаччо. Въ Падуѣ, въ школѣ Скарчіоне, учили ей Лоренцо Каноцци и Мантенья, въ Миланѣ — Виченцо Фоппа, ученикъ Мантеньи, въ Болоньѣ — Марко Зоппо. Многіе художни-

ки сами писали о перспективѣ, какъ напр. Джентиле да-Фабріано, Мантенья и Винченцо Фоппа.

Значительнѣйшее же развитіе перспективѣ, послѣ Брунеллески и Альберти, далъ Пьетро делла-Франческа, образовавшійся во флорентійской школѣ умбрійскій мастеръ. Владѣя въ совершенствѣ знаніемъ линейной перспективы, онъ является первостепеннымъ мастеромъ и въ воздушной, развиваетъ ея ученіе теоретически, и современники цѣнятъ въ немъ настоящаго основателя того метода, которому слѣдовали величайшіе мастера полнаго разцвѣта искусства. Изъ его школы вышли Пьетро Перуджино, Лука Синьорелли, Мелоццо да-Форли и Джіованни Санти. Составленіе его книги совпадаетъ съ послѣдними годами его жизни († 1492); но гораздо ранѣе ученикъ его Фра Лука-Паччіоли распространилъ его ученіе, какъ въ своихъ сочиненіяхъ, въ которыхъ онъ безпрестанно ссылается на Пьетро, такъ и въ своихъ многочисленныхъ лекціяхъ, читанныхъ имъ въ различныхъ городахъ Италіи. Черезъ Паччіоли ученіе Пьетро перешло къ Ліонардо да-Винчи. Сочиненіе Пьетро делла-Франчески до сихъ поръ не издано; оригинальная рукопись сохраняется въ пармской библіотекѣ; латинскій ея переводъ — въ Миланѣ (Ambrosiana).

Когда появился „Trattato della pittura" Ліонардо, ученіе о линейной перспективѣ было уже закончено. Мысль Ліонардо направлена исключительно на воздушную перспективу, на градацію тѣней и тоновъ красокъ по мѣрѣ удаленія или приближенія, на законы цвѣтовъ въ нейтрализующихъ условіяхъ, при вліяніяхъ дыма, тумана, облаковъ, на волнообразное теченіе линій контура, за рельефомъ исчезающихъ на воздухѣ, и т. п.

Изученіе перспективы помогло художникамъ не только при изображеніяхъ архитектоническихъ и ландшафтныхъ обстановокъ картинъ, но и при изображеніи фигуръ. Теперь стало возможно изображать самые смѣлые раккурсы. Правильный перспективный рисунокъ твердо ставилъ фигуру на ноги и дѣлалъ возможнымъ полную ея моделировку; разстояніе между фигурами дѣлалось понятнѣе и виднѣе. Правильно выдержанная линейная перспектива требовала правильности и въ воздушной: вѣрную природѣ передачу тоновъ, ихъ постепенности, ихъ возможныхъ оттѣнковъ по мѣрѣ приближенія или удаленія, отчетливаго пониманія законовъ паденія тѣней, ихъ скрещиванья и рефлексовъ. Понятно, сколько силъ, съ пріобрѣтеніемъ всѣхъ этихъ знаній, прибавилось художникамъ на трудномъ пути обрѣтенія образа. Съ точнымъ знаніемъ перспективы стала возможна сложная драматическая композиція.

Не меньшихъ усилій потребовало усовершенствованіе техники наложенія и смѣшенія красокъ.

Итальянскіе мастера никогда не подчиняли прелести колорита точную вырисовку формъ, и, несмотря на это, они были столь же искусны въ краскахъ, какъ и въ рисункѣ. Техника наложенія красокъ представляла двойную задачу: усовершенствованіе пріемовъ фресковой живописи и станковыхъ картинъ, рисовавшихся на деревѣ и, позднѣе, на полотнѣ.

Въ средніе вѣка фреска рисовалась на стѣнѣ по сухому грунту in tempera, т. е. краски, для ихъ прикрѣпленія, смѣшивались съ клеемъ, яичнымъ желткомъ или отваромъ изъ фигъ (фиговое молоко). Способъ этотъ назывался al secco. Джіотто и его ученики постепенно замѣнили способъ al secco способомъ al fresco, т. е.

живописью по сырому грунту, удерживая въ то же время и старые пріемы, и даже тамъ, гдѣ рисовалось al fresco, они доканчивали и додѣлывали по сухому. На фрески Пьетро ди-Пуччіо въ Кампо-Санто и Аванцо и Альтигьери въ капеллѣ св. Георгія въ Падуѣ смотрятъ, какъ на произведенія, исполненныя исключительно buon fresco. У Ченнини подробно описанъ этотъ способъ. Достаточно выглаженная стѣна оштукатуривается массой, заключающей въ себѣ 2 части песку и 1 часть извести; затѣмъ, выравнявъ поверхность, прилаживаютъ сѣтку, раздѣленную квадратами, при помощи которой тщательно вырисовывается контуръ композиціи сильными чертами углемъ или красною краскою. Сверхъ этого контура накладывается тонкимъ, прозрачнымъ слоемъ опять штукатурка частями, съ разсчетомъ на день работы, и такъ, чтобы черезъ нее сквозилъ рисунокъ; затѣмъ уже накладываются краски по этому грунту, пока онъ сыръ. Таковъ былъ способъ тречентистовъ.

Трудность, съ которою переводится едва видный рисунокъ, какъ бы тонко ни былъ наложенъ второй грунтъ, повела къ изобрѣтенію картона. Рисунокъ исполняется на особомъ картонѣ въ размѣрѣ предполагаемой фрески; затѣмъ его переводятъ на предварительно загрунтованную поверхность стѣны, пробивая дырочками линіи контура и проходя ихъ томпономъ, набитымъ тонкимъ порошкомъ угля. Мазаччіо уже знакомъ съ употребленіемъ картона, и съ его изобрѣтеніемъ онъ окончательно установилъ технику фресковой живописи. Ретуши и заканчиваніе сухими красками хотя и не исчезаютъ совсѣмъ, но становятся все рѣже и рѣже. Величіе фресковаго стиля, обусловливаемое величіемъ изображенія, ростетъ

вмѣстѣ съ пріобрѣтающимъ все новыя и новыя силы искусствомъ. Ліонардо да Винчи желалъ приложить къ фрескѣ масляныя краски; но попытка его повела къ тому, что его величайшее произведеніе, „Тайная вечеря“, преждевременно разрушилось.

Процессъ усовершенствованія техники станковой живописи былъ сложнѣе. Исторія его мало разработана и уяснена. Приложеніе техники масляныхъ красокъ явилось извнѣ, что впрочемъ нисколько не умаляетъ заслугъ итальянскихъ художниковъ, постоянно искавшихъ и добивавшихся.

Описаніе у Плинія техники древнихъ, вѣроятно, имѣло вліяніе на Джіотто, замѣнившаго византійскіе пріемы болѣе свѣтлыми и прозрачными примѣсями къ краскѣ. Способъ tempera былъ употребительнѣйшимъ въ продолженіи всего XIV столѣтія. Тотъ же способъ употребляютъ довольно долго и художники XV вѣка, и онъ даетъ возможность такимъ мастерамъ, какъ Филиппо Липпи и Гирландайо, доводить свои картины до такого искусства, до такой силы моделировки, до такихъ нѣжныхъ переливовъ тоновъ, что мы и теперь имъ удивляемся и ими восхищаемся.

Но постоянно углублявшійся духъ изслѣдованія требовалъ болѣе разнообразныхъ и богатыхъ колеровъ, болѣе сочныхъ, болѣе блестящихъ красокъ. Въ Италію проникали картины нидерландцевъ, колоритъ которыхъ казался итальянцамъ совершенствомъ. Кромѣ того, въ Италіи основалось нѣсколько учениковъ Фанъ-Эйка, которому приписывается усовершенствованіе живописи масляныхъ красокъ, и очень возможно, что ихъ непосредственное вліяніе отражалось на усиліяхъ итальянскихъ художниковъ постичь тайну колорита. Знали, что

эта тайна — смѣшеніе краски съ масломъ, но не знали ни способа приготовленія масла, ни способа его приложенія. Но, помимо этихъ иноземныхъ вліяній, и собственный геній толкаетъ ихъ на опыты и изысканія. Сначала пробуютъ примѣсью масла исправлять и сглаживать недостатки tempera; но покончить съ испытанной уже методой они не могутъ. Самые настойчивые опыты дѣлаютъ Доменико Венеціано, Андреа Кастанья, Франческо Пезелли, Алессо Бальдовинетти и братья Поллайоло; но сохранившіяся ихъ картины указываютъ на переходное положеніе неудовлетворительной, средней техники. Они то рисуютъ tempera и затѣмъ проходятъ работу жидкими красками, смѣшанными съ масломъ; то замѣняютъ яичный желтокъ *vernice liquida*, т. е. смѣсью амбры и сандарака съ льнянымъ масломъ, оставляя болѣе нѣжныя части картины, какъ напр. лица и руки, для чистой tempera, въ которой они увѣрены. Одинъ Пьетро делла Франческа добивается болѣе прозрачной и жидкой смѣси; но его картины относятся къ 1460—1466 г., и онъ, вѣроятно, знакомъ былъ съ нѣкоторыми нидерландскими мастерами. Разрѣшеніе этой тайны обыкновенно приписываютъ Антонелло да Мессина, учившемуся въ Нидерландахъ у Фанъ-Эйка и привезшему въ Венецію въ 1477 году новые пріемы живописи масляными красками. Но едва ли можно вѣрить этому. Знакомство съ новой техникой дѣлалось постепенно и многообразными путями, и ей навстрѣчу шла собственная, самостоятельная и упорная работа. Венеціанская школа первая приняла эту технику, и оттуда она перешла во Флоренцію и другіе города Италіи.

Глубокая поэзія колорита Пьетро Перуджино и Ліонардо конечно могла быть только выражена съ по-

мощью новой техники, т. е. масляннымй красками, но на развитіе ее имѣлъ вліяніе безконечный рядъ многообразныхъ опытовъ и примѣненій, хотя и отрицательныхъ, Доменико Венеціано, Поллайоли и др., настойчивое исканіе которыхъ шло рука объ руку съ творимыми совокупнымъ усиліемъ образами идеаловъ времени возрожденія. Самое блестящее приложеніе техники масляныхъ красокъ создало великолѣпную венеціанскую школу, но не она сказала послѣднее слово. Новые образы и формы геній искусства, въ совокупномъ общеніи добытыхъ энергическими усиліями знаній анатоміи, пропорціи, перспективы и техники красокъ, довелъ до высокохудожественныхъ созданій, которыми гордится человѣчество, и которыя, безъ случайнаго блеска заимствованной извнѣ техники, были бы и столь же богаты содержаніемъ, и столь же возвышенно прекрасны.

Такова была борьба за формы!

Еще болѣе поучительную картину представляетъ итальянское искусство XV столѣтія со стороны его содержанія.

На этой почвѣ оно явилось образно-монументальнымъ выраженіемъ свободнаго, чисто человѣческаго идеала. Художники, сознавая свое сродство, свое общее начало, свои общія цѣли съ гуманистами, воспринимаютъ отъ нихъ столько, сколько допускаетъ это ихъ внутреннее чувство красоты, ихъ вѣрность народному духу. Вдохновенная программа новаго времени, полная вліяніемъ классической древности, проникнутая животрепещущимъ чувствомъ природы, стремится къ высшей своей цѣли — правдѣ.

Наука и поэзія слишкомъ тѣсно прильнули къ классическимъ образцамъ. Творенія греческихъ и римскихъ

писателей, ихъ почти-что совершенныя произведенія, недостигаемые образцы высокой поэзіи и утонченной формы до того подавили восторженно-воспріявшихъ ихъ гуманистовъ, что превзойти ихъ казалось невозможнымъ, а оставалось только подражать имъ и, въ крайнемъ случаѣ, приближаться къ нимъ.

Для художниковъ было счастьемъ, что образцы древняго искусства сохранились въ развалинахъ, въ одиночныхъ, разрозненныхъ экземплярахъ, а еще чаще во фрагментахъ. Ихъ было достаточно, чтобы возбудить воображеніе, но не сковать самостоятельно-развивавшагося творчества совершенствомъ своихъ формъ. И сохранившіеся остатки были или развалины зданій, или скульптурныя произведенія. На живопись древность могла вліять только пластическими образцами; поэтому-то она и развивалась свободнѣе, и непосредственнѣе относилась къ природѣ, какъ къ высшей руководительницѣ.

Впродолженіи всего XIV столѣтія на выборъ художественныхъ темъ вліяетъ религіозное чувство и его руководители, духовныя лица. И въ XV столѣтіи главными сюжетами остаются религіозные; но по мѣрѣ того, какъ религіозность уступаетъ свѣтскимъ взглядамъ, гуманисты замѣняютъ мѣсто духовныхъ лицъ. Мы знаемъ, что выборъ сюжетовъ изъ Ветхаго Завѣта для бронзовыхъ дверей Флорентійской Крестильницы Гиберти порученъ былъ не епископу, а тремъ гуманистамъ: Николо Николи, Ліонардо Бруни и Амброджіо Траверсари, и что мнѣніе Бруни было принято. Тотъ же Бруни указываетъ Гиберти, какіе эпизоды надо изобразить на рельефахъ раки св. Зиновія. Эти отношенія гуманистовъ остаются неизмѣнными до времени Рафаеля; но художники, не боясь утратить наивность и оригиналь-

ность, смѣло идутъ навстрѣчу образованію; многіе изъ нихъ, какъ Л. Баттиста Альберти, Фра-Джіокондо и наконецъ Ліонардо да Винчи, составили себѣ, кромѣ славы великихъ художниковъ, и громкую извѣстность въ наукахъ, гдѣ многія великія открытія обязаны имъ. „Многосторонняя образованность", по словамъ Альберти, „обезпечиваетъ художнику разнообразіе выраженія, глубину и полноту содержанія; только образованіе отличаетъ художника отъ ремесленника". Далѣе Альберти совѣтуетъ живописцамъ знакомиться съ поэтами, ораторами и учеными, ибо у нихъ много съ ними общаго; совѣты знающихъ людей всегда полезны, особенно когда дѣло идетъ о композиціяхъ историческихъ картинъ, главное достоинство которыхъ въ ширинѣ замысла. Подобно гуманистамъ, убѣжденнымъ, что они предаютъ безсмертію прославляемыхъ въ ихъ рѣчахъ и гимнахъ покровительствующихъ ихъ лицъ, художники въ тѣхъ же видахъ помѣщаютъ на своихъ фрескахъ или изображаютъ въ статуяхъ и бюстахъ портреты знаменитыхъ своихъ современниковъ. Донателло въ двухъ пророкахъ, предназначенныхъ для Флорентійскаго собора, изобразилъ двухъ гуманистовъ, Джіанноццо Манетти и Поджіо Браччіолини; на фрескахъ Гозолли и Гирландайо мы находимъ портреты почти всѣхъ знаменитыхъ ихъ современниковъ. Рѣчи и гимны гуманистовъ забыты; но художественныя изображенія, до тѣхъ поръ, пока будутъ существовать фрески и статуи, останутся постоянно живыми памятниками великой эпохи и прославившихъ ее великихъ дѣятелей. Этими портретными изображеніями художники какъ бы отблагодарили людей науки за ту поддержку, которую они нашли въ положительномъ знаніи.

Главными темами, какъ мы уже сказали, все еще оставались религіозныя; однако взглядъ на нихъ постепенно, но радикально мѣняется. Основная идея предшествовавшей эпохи, эпохи Джіоттистовъ, была исключительно религіозная, строго догматическая, часто переходившая въ символизмъ; художники новаго времени ищутъ въ лицахъ и событіяхъ священной исторіи и легендахъ не только догмата или символа, но и соприсущую имъ поэзію, и изъ этого измѣнившагося взгляда выступаютъ съ поразительною силою новые возвышенные мотивы, незнакомые прежнему времени. Формируется какъ бы новая образная христіанская мифологія, богатая восхитительными образами и всепобѣждающей глубиною мысли. Въ церковныхъ преданіяхъ найденъ неисчерпаемый родникъ поэзіи; вновь обрабатываются изображенія событій священной исторіи и легендъ: догматическій символизмъ уступаетъ мѣсто глубоко прочувствованнымъ мотивамъ, соприкасающимся въ таинственномъ общеніи духа, какъ съ чувствомъ природы, такъ и съ чувствомъ правды, и все это воплощается въ образы, полные художественной красоты. Изображенія Богоматери съ Младенцемъ Христомъ дѣлаются любимыми; Царица небесная какъ бы сошла съ своего престола и временно стала жить среди семейной радости человѣка; божественный ея Младенецъ, обрадованный приходомъ маленькаго своего товарища, будущаго Крестителя, готовъ или играть съ нимъ, или съ внезапной серьезностью остановилъ свой дѣтскій взоръ на раскрытой въ рукахъ Матери книгѣ. Задумчиво смотритъ на эту идиллію престарѣлый Іосифъ, а за нимъ уходятъ вдаль синѣющія горы меланхолическаго пейзажа. Библейскія сцены преисполнены самыхъ поэтическихъ

мотивовъ; портретныя изображенія современниковъ тѣснятся по бокамъ и дѣлаются свидѣтелями происходящаго. Тайная вечеря изображается не какъ символъ установленія таинства евхаристіи, а какъ драматическая сцена, и художникъ старается передать въ ней индивидуальное выраженіе каждаго апостола.

Но въ религіозныхъ сюжетахъ не находили себѣ мѣста выдающіяся стороны гуманизма — возбужденная чувственность и веселое наслажденіе жизнью. Теоретики-художники, какъ Л. Баттиста-Альберти, совершенно обходятъ религіозные сюжеты и обращаютъ вниманіе живописцевъ на содержаніе античныхъ греческихъ картинъ. Это направленіе порождаетъ новый, неизвѣстный прежде рядъ сюжетовъ, а именно сюжетовъ, заимствованныхъ изъ древней мифологіи. Первый шагъ на этомъ пути сдѣлала пластика; Донателло оставилъ намъ нѣсколько изображеній амуровъ, вакхическихъ сценъ и битвъ кентавровъ. Въ началѣ художники не знали какъ обходиться съ этими сюжетами; и, подобно тому, какъ современные имъ гуманисты мѣшали мифологическіе образы съ христіанскими, называя Христа владыкою Олимпа, такъ Филарете, отливая бронзовыя двери для храма св. Петра въ Римѣ, рядомъ съ изображеніями Спасителя, Богородицы, апостоловъ и сюжетами изъ жизни папъ, помѣстилъ Марса, Рому, Юпитера съ Ганимедомъ, Леду съ лебедемъ и пр. Слѣдуя современнымъ ново-латинскимъ поэтамъ, художники останавливаются на чувственно-веселыхъ исторіяхъ античныхъ боговъ и начинаютъ понемногу изображать античные мифы, сначала въ видѣ украшеній панелей загородныхъ виллъ, свадебныхъ сундуковъ (cassoni) и кроватей, сосудовъ и блюдъ, оружій и сѣделъ. Наконецъ появляются

подобные сюжеты отдѣльными картинами, но назначеніе этихъ картинъ было украшать загородную виллу какого нибудь сибарита. Типы боговъ — не подражанія античнымъ, а продукты самостоятельнаго творчества, возбужденнаго и согрѣтаго тѣмъ духомъ поэзіи, которымъ охвачено все общество. Радость эмансипировавшагося тѣла, радость ощущенія чувства природы, многозвучный аккордъ жизненныхъ силъ, поэзія, бьющая сильнымъ и освѣжающимъ ключемъ, сознаніе счастливаго бытія и задушевно-мечтательное стремленіе впередъ — все это рвалось наружу. Въ античный мифъ какъ бы вплеталась роскошная, цвѣтущая вѣтвь романтизма, вся осыпанная причудливыми цвѣтами вымысла. „Рожденіе Венеры“ и „Primavera“ Боттичелли, „Воспитаніе Пана“ Синьорелли, „Парнасъ“ Мантеньи—все это благоуханныя страницы, на которыхъ записаны счастливыя мгновенія радостно-познающей себя творческой силы. Рядомъ съ религіозными и мифологическими сюжетами, художниковъ останавливаетъ и ежедневная дѣйствительность; но изображенія обыденной жизни появляются въ очень узкихъ границахъ, благодаря глубокому эстетическому чувству, и художникъ XV ст. часто останавливается тамъ, на что отваживались даже Джіоттисты. Офиціальная историческая живопись даже у Ліонардо да Винчи и Микель-Анжело не идетъ далѣе изображенія битвъ. Только Рафаель покажетъ, что такое историческая картина.

Въ XIV столѣтіи для всей Италіи господствующимъ былъ одинъ только стиль, стиль Джіоттистовъ. Въ XV поступательное развитіе разбивается на нѣсколько направленій; различія особенностей выступаютъ ярче, и такимъ образомъ образуются школы, замкнутыя большею частью въ границахъ своихъ мѣстностей. Тоскана,

Умбрія, Ломбардія, Венеція и т. д. создають свои школы, и на ихъ развитіе вліяють какъ мѣстныя условія, такъ и случайныя обстоятельства. Иногда прибывшій въ извѣстный городъ мастеръ даетъ новое направленіе мѣстной школѣ: таково было вліяніе Донателло въ Падуѣ, Гозолли въ Умбріи, и т. д.

Но среди всѣхъ этихъ школъ, развивающихся подъ различными вліяніями, широкою рѣкою пролагаетъ свой путь поступательное развитіе Флорентинскаго исскуства. Флоренція служитъ центромъ научной и художественной дѣятельности, новыхъ идей и направленій. Изъ нея выходятъ главные дѣятели и несутъ въ другія мѣстности Италіи и новое слово, и новые пріемы; въ ней вырабатываются геніемъ ея сыновъ эти новые пріемы и новые образы. По словамъ Альберти, въ его современникахъ жилъ геній, не уступающій генію древнихъ, геній, способный на славныя дѣла. Исторія человѣчества гордится великими борцами возрожденія; сильные неисчерпаемымъ творчествомъ, они способствовали созданію образовъ для идеаловъ, ставшихъ краеугольнымъ камнемъ всего нашего современнаго образованія!

ГЛАВА II.

Корифеи Возрожденія.

Въ самомъ началѣ XV вѣка итальянское искусство имѣло своими представителями четырехъ великихъ реформаторовъ — Брунеллески въ области архитектуры, Гиберти и Донателло въ пластикѣ и Мазаччіо въ живописи. Вліяніе первыхъ трехъ было столь велико, что мы, не смотря на то, что они дѣйствовали не какъ живописцы, должны бросить хотя бѣглый взглядъ на ихъ дѣятельность и указать на направленіе и особенности ихъ творчества.

Дѣятельность ихъ продолжалась въ теченіи 5-ти десятилѣтій XV вѣка, и при нихъ совершился тотъ переворотъ въ искусствѣ, который извѣстенъ подъ названіемъ *ранняго Возрожденія*. Въ годъ смерти старѣйшаго изъ нихъ Донателло завершившему этотъ періодъ Гирландайо, было уже 17 лѣтъ.

Filippo di ser Brunelleschi родился во Флоренціи въ 1377 г. Отецъ его былъ ученый юристъ, и республика не разъ поручала ему политическія миссіи за границу. Назначая и сына идти по тому же пути, онъ далъ ему очень тщательное, въ извѣстной степени уже гуманическое образованіе. Рядомъ съ изученіемъ священнаго писанія, для чего необходимо было знаніе латинскаго языка, молодой Филиппо занимается съ особымъ рвеніемъ математикой и отечественной литературой. Онъ знаетъ Данте наизустъ и въ дни преклонной старости свободно декламируетъ любимыя мѣста изъ Divina Commedia. Математику онъ изучаетъ подъ руководствомъ Paolo dal Pozzo Toscanelli, знаменитаго геометра, астронома и географа, которому первому пришла мысль, исполненная впослѣдствіи Колумбомъ.

Но врожденное призваніе вело Филиппо на другую дорогу. Вѣроятно, изученіе математики и механики будило въ его воспріимчивомъ воображеніи художественные инстинкты. Его отецъ былъ настолько благоразуменъ, что понялъ сильно уже обозначавшуюся склонность сына и, разставшись съ мечтою о его политической карьерѣ, отдалъ его въ ученіе къ мастеру золотыхъ дѣлъ. Скоро Филиппо дѣлается искуснымъ рисовальщикомъ и знакомится съ техникой Niello, эмали, чеканки серебра и золота, съ бронзовою техникой и отдѣлкою драгоцѣнныхъ камней.

Мастерскія золотыхъ дѣлъ мастеровъ (oreficia) были въ то время практическими школами, черезъ которыя проходили художники различныхъ спеціальностей. Особенно развитыя въ концѣ XIV столѣтія, онѣ процвѣтали впродолженіи всего XV, и большинство замѣчательныхъ художниковъ времени Возрожденія прошли черезъ

нихъ. Вспомнимъ имена Орканьи, Донателло, Гиберти, Поллайоло, Вероккіо, Гирландайо и Франческо Франчіа. Художественное образованіе начиналось тогда съ ремесленнаго, будь это ремесло ювелира, каменьщика или рѣзчика по дереву. Талантливому, не мѣшая дальнѣйшему его развитію, ремесло давало твердую опору въ знаніи свойствъ матерьяла и пріемовъ; неталантливый оставался ремесленникомъ съ обезпеченнымъ кускомъ хлѣба.

Брунеллески вѣроятно учился въ мастерской Cione di ser Buonaccorso, отца Гиберти; въ той же мастерской учились и болѣе юные Гиберти и Донателло. Два бюста пророковъ изъ чеканнаго серебра для знаменитаго напрестольника въ Пистойѣ, вотъ что осталось изъ работъ Брунеллески того времени; они исполнены тщательно, въ лицахъ много выраженія, но драпировки выдержаны еще въ архаическомъ стилѣ.

Знаменитый конкурсъ 1402 года даетъ возможность Брунеллески испытать свои силы. Гильдія купцовъ, обязанность которыхъ состояла въ сохраненіи и украшеніи Флорентинскаго Крещатика (Baptisterium), рѣшила соорудить новыя врата по образцу знаменитыхъ вратъ Andrea Pisano, и для выбора художника, которому можно бы было поручить столь значительную и славную работу, назначенъ былъ конкурсъ. Этимъ состязаніемъ, состоявшимся въ 1402 году, какъ бы открывается новое столѣтіе, а съ нимъ и новая эра въ искусствѣ. Мы знаемъ, что на это славное состязаніе явилось шесть художниковъ: Niccolo di Piero изъ Ареццо, Jacopo della Quercia изъ Сіены, его ученикъ Francesco di Valdambrina, Simone del Colle изъ Val d'Elsa, Lorenzo di Cione Ghiberti и Filippo Brunelleschi.

Донателло было въ это время 16 лѣтъ, поэтому онъ не могъ еще быть участникомъ состязанія.

Задача конкурса была слѣдующая: изобразить, въ величинѣ и въ формѣ барельефовъ дверей Andrea Pisano, въ бронзѣ — приношеніе Авраамомъ Исаака въ жертву. По словамъ Вазари, этотъ сюжетъ былъ избранъ потому, что давалъ художникамъ возможность выказать свое искусство въ изображеніи нагаго и прикрытаго драпировкою тѣла, животныхъ и пейзажа, и притомъ въ различныхъ степеняхъ рельефа: полнаго, средняго и совершенно плоскаго. 36 судей, экспертовъ и знатоковъ, были призваны оцѣнить представленныя работы. Барельефы первыхъ 4 художниковъ были единогласно отвергнуты; но судьи остановились передъ рѣшеніемъ, кому отдать преимущество изъ двухъ оставшихся художниковъ: Гиберти или Брунеллески? Находя одинаково достойными оба барельефа, рѣшили поручить исполненіе дверей обоимъ художникамъ вмѣстѣ; но Брунеллески отказался, отъ гордаго-ли нежеланія имѣть посторонняго участника въ своей работѣ, или изъ уступчивости, или наконецъ вслѣдствіе сознанія, что работа соперника выше?

Оба эти барельефа сохранились и находятся въ Museo Nationale. И теперь, глядя на нихъ, возникаетъ у всякаго недоумѣніе и нерѣшительность, кому отдать преимущество!

Явившійся соперникомъ Брунеллески Lorenzo Ghiberti былъ тоже Флорентинецъ; онъ былъ сынъ того золотыхъ дѣлъ мастера Cione, о которомъ мы упоминали выше. Родился онъ въ 1378 году, слѣдовательно былъ годомъ моложе Брунеллески. Первоначальное воспитаніе онъ получилъ въ мастерской своего отца, но потомъ перешелъ къ Bartolo (или Bartoluccio di Mi-

chele), у котораго занимался болѣе рисованіемъ и готовилъ себя посвятить живописи. Нѣкоторые предполагаютъ, что собственно живописи онъ учился у Старнина. Чума 1400 года и народныя смуты заставили Гиберти, такъ же какъ и многихъ другихъ художниковъ, покинуть Флоренцію, и онъ попадаетъ въ Римини, ко двору Carlo Malatesta, гдѣ разрисовываетъ фресками цѣлую залу. Работа эта такъ нравится Malatesta, что онъ удерживаетъ при себѣ художника щедрыми обѣщаніями, и Гиберти готовъ былъ уже остаться, какъ вдругъ полученное имъ письмо отъ Bartolo заставляетъ его покинуть пріютившій его дворъ, гдѣ вѣроятно онъ окончательно посвятилъ бы себя живописи. Bartolo звалъ Гиберти во Флоренцію принять участіе въ конкурсѣ!

Брунеллески, геній котораго стремился къ разрѣшенію болѣе обширныхъ задачъ, взялся за работу барельефа съ гордой самоувѣренностью и исполнилъ ее быстро, не спрашивая ни у кого ни совѣта, ни указанія. Гиберти осторожно и съ большими приготовленіями приступаетъ къ работѣ, показываетъ свои эскизы знатокамъ, совѣтуется съ ними, безпрестанно переправляя и улучшая.

Опредѣленныя, предписанныя условія достаточно объясняютъ тождественность содержанія барельефовъ; въ обоихъ, вмѣстѣ съ главными лицами: Авраамомъ, Исаакомъ и Ангеломъ, изображены два служителя, необходимый жертвенный баранъ и оселъ; на обоихъ рельефахъ скалистый пейзажъ и возвышенный жертвенникъ. Въ обоихъ рельефахъ тщательно исполнены нагія части тѣла; драпировка — въ переходномъ стилѣ, у Гиберти ближе къ стилю Andrea Pisano, у Брунеллески болѣе реальная. Несмотря на эту внѣшнюю тождественность,

оба рельефа діаметрально противоположны, какъ внутреннимъ содержаніемъ, такъ и мотивами подробностей.

У Брунеллески (См. рис. № 1) Авраамъ порывисто бросается съ ножемъ на испуганнаго Исаака, едва Ангелъ успѣваетъ удержать его руку; у Гиберти (См. рис. № 2) Авраамъ съ нѣкоторою торжественностью приступаетъ къ совершенію велѣнія Божьяго; Исаакъ добровольно подставляетъ подъ ножъ свое горло; голосъ парящаго Ангела поражаетъ слухъ Патріарха, рука котораго невольно замираетъ. У Брунеллески жертвенный баранъ, какъ бы соскучившись, чешетъ себѣ копытомъ за ухомъ; у Гиберти онъ смиренно ждетъ своей участи. Оселъ Брунеллески, не теряя времени, щиплетъ траву, а спутники, одинъ, подражаніе антику, вынимаетъ занозу изъ ноги, другой моетъ ноги у источника; у Гиберти ни прислужники, ни оселъ своими личными дѣлами не нарушаютъ торжественности совершающагося дѣйствія и составляютъ живописно-задуманную поэтическую группу. Изображеніе Брунеллески полно жизни, у Гиберти оно серьезнѣе и идеальнѣе. Брунеллески какъ бы шутя исполняетъ свою задачу, Гиберти весь проникнутъ благоговѣйной любовью къ ней и уваженіемъ. Брунеллески является въ замыслѣ чистымъ реалистомъ; работа Гиберти дышетъ еще идеализмомъ тречентистовъ. Но, несмотря на то, что рельефъ Брунеллески уступаетъ Гиберти въ гармоніи цѣлаго, онъ преисполненъ зачатками новаго искусства и ясно выказываетъ стремленіе передать содержаніе элементами дѣйствительной жизни, а не символической и условной, что было однимъ изъ главныхъ направленій искусства Возрожденія, и полнымъ выразителемъ котораго дано было быть Донателло.

1

2

Контрактъ на изготовленіе бронзовыхъ дверей Крещатика заключенъ былъ съ Гиберти 23 Ноября 1403 года; а Брунеллески, потерпѣвъ неудачу, бросаетъ скульптуру и возвращается къ своимъ механическимъ и конструктивнымъ занятіямъ. Готовясь къ новой, болѣе значительной борьбѣ, онъ ѣдетъ въ Римъ. „Я не умѣлъ побѣдить", говорилъ онъ, „слѣдовательно надо ѣхать въ Римъ и тамъ поучиться какъ дѣлать скульптуры". Вмѣстѣ съ нимъ ѣдетъ молодой Донателло, и врядъ ли Брунеллески могъ найдти себѣ лучшаго спутника. Дѣлясь общими впечатлѣніями, они стремятся узнать что такое древность тамъ, гдѣ болѣе всего она оставила слѣдовъ, среди величественныхъ развалинъ вѣчнаго города.

Донато, названный Донателло, родился тоже во Флоренціи въ 1386 году; онъ былъ гораздо моложе Брунеллески и Гиберти. Отецъ его, Niccolo di Betto Bardi, принадлежалъ къ цѣху шерсточесовъ (tiratori di lena). Благодаря народнымъ смутамъ, особенно при возстаніи „Ciompi" (классовъ, не платящихъ подати), онъ извѣдалъ всю горечь ссылки и затѣмъ, послѣ разнообразныхъ приключеній, вернулся во Флоренцію въ 1380 году. По словамъ Вазари, молодой Донателло воспитывался въ богатомъ семействѣ Martelli, съ членами котораго онъ сохранилъ связи впродолженіи всей своей жизни. Молодой Ruberto Martelli такъ цѣнилъ произведенія Донателло, что въ своемъ завѣщаніи лишалъ наслѣдства того изъ своихъ потомковъ, кто рѣшится продать принадлежащую дому статую Іоанна Крестителя, работы нашего художника. И теперь еще многія произведенія Донателло сохранились въ Casa Martelli.

Семья Мартелли была очень дружна съ Медичи; она

принадлежала къ тѣмъ выдающимся въ то время семьямъ, которыя стали во главѣ новаго гуманистическаго направленія, собирали библіотеки и музеи и покровительствовали наукамъ, поэзіи и искусству. Это было временемъ вліянія гуманистовъ, подобныхъ Lionardo Bruni, Poggio, Gianozzo Manetti, Filelfo и др. Emanuel Chrysoloras только что начиналъ свою пропаганду греческаго языка, и сыновья Palla Strozzi, Niccolo Niccoli, Cosimo Medici, т. е. лучшихъ Флорентинскихъ фамилій, толпились въ аудиторіяхъ, спѣша воспользоваться краснорѣчивыми уроками гуманистовъ. Дочери и жены не отстаютъ отъ нихъ и, отдавая дань общему возбужденію, говорятъ и пишутъ по латыни. Въ обширныхъ залахъ дворцовъ, въ садахъ роскошныхъ виллъ сходятся ученые для диспутовъ, главная тема которыхъ литература и искусство. Подобнымъ центромъ новаго образованія былъ и домъ Мартелли, и тутъ вѣроятно пробудилась въ молодомъ Донателло любовь къ древности и увлеченіе ея искусствомъ. Покровители его, увидавъ, что искусство влечетъ къ себѣ юношу болѣе, нежели науки, отдали его въ мастерскую того же Cione, у котораго учились Брунеллески и Гиберти, гдѣ онъ пріобрѣтаетъ тѣ же необходимыя знанія, съ которыми начали свою художественную дѣятельность и оба его предшественника. Рисованію и живописи онъ учится у Bicci di Lorenzo, Джіоттиста, а скульптурѣ у самаго тогда прославленнаго мастера Флоренціи Niccolo d'Arezzo, въ работахъ котораго уже ясно видно желаніе вводить античные элементы, особенно въ орнаментѣ. Первыя скульптурныя работы Донателло мы видимъ на порталѣ сѣверной стороны S. Maria del Fiore, украшеніемъ котораго занимался Niccolo.

Но, кто бы ни былъ учителемъ Донателло, чужое влiянiе не въ состоянiи было глубоко подѣйствовать на его самостоятельную, живую, чисто реформаторскую натуру. Скоро онъ находитъ свой собственный, ни у кого не заимствованный стиль. Увлеченный изученiемъ античныхъ скульптуръ, онъ не подражаетъ имъ; для него античные образы были мостомъ, по которому онъ перешелъ къ натурализму, сдѣлавшемуся главнымъ основанiемъ и главнымъ двигателемъ его искусства. Древность научила его какъ непосредственнымъ наблюденiемъ природы достигать совершенства. На природу же онъ смотритъ своими глазами, личнымъ своимъ силамъ даетъ полную свободу и достигаетъ великаго, идя собственнымъ своимъ путемъ. Онъ явился, какъ и Брунеллески, выразителемъ самостоятельно развивающагося искусства, которому заимствованiя извнѣ и изъ давно-прошедшей жизни послужили только возбужденiемъ въ борьбѣ исканiя новыхъ, чаемыхъ новыми идеалами формъ.

Смолоду Донателло, рука объ руку съ Брунеллески, вступаетъ въ тотъ кругъ генiальныхъ молодыхъ людей, отъ которыхъ должно было пойдти обновленiе искусства и основанiе новаго стиля. Современники ясно сознаютъ значенiе этой народившейся новой силы; въ этотъ разъ пророки были признаны въ землѣ своей. Леонъ Баптиста Альберти, одинъ изъ представителей новаго времени, пишетъ къ Брунеллески: „Я понялъ, что во многихъ, особенно въ тебѣ, Филиппо, въ твоемъ другѣ скульпторѣ Донателло, такъ же какъ и въ Nencio (Lorenzo Ghiberti), и въ Луккѣ (della Robbia), и въ Мазаччiо живетъ генiй, способный на великое и нисколько не уступающiй генiю древнихъ, какъ они ни велики и славны въ своихъ искусствахъ“?

И вотъ Филиппо и другъ его, скульпторъ Донателло, въ которыхъ живетъ генiй, способный на великое, отправляются въ Римъ. Для путевыхъ издержекъ Брунеллески продаетъ принадлежащую ему землицу въ Settigno, Донателло помогаютъ Мартелли; заручившись средствами, съ легкимъ сердцемъ отправляются они въ дорогу. Денегъ хватаетъ ненадолго. Въ Римѣ полнедѣли они работаютъ въ мастерской ювелира, другую половину посвящаютъ тщательному изученiю развалинъ и памятниковъ. Общiй трудъ раздѣленъ такъ, что одинъ вечеромъ перерисовываетъ и провѣряетъ работу другого, сдѣланную утромъ. Ни у того, ни у другого нѣтъ ни жены, ни дѣтей, ни другихъ заботъ, и они мало думаютъ объ ѣдѣ и одеждѣ (Вазари).

Брунеллески въ изученiи древняго Рима преслѣдовалъ двоякую цѣль: найдти образцы, болѣе соотвѣтствующiе требованiямъ современной архитектуры, и изучить все то, что дало бы ему возможность исполнить ближе всего лежащую у сердца его мечту — построить купол Флорентинскаго собора. Эта задача стояла на очереди, но за разрѣшенiе ея никто не брался и никто не зналъ, какъ къ ней приступить. О послѣдней цѣли Брунеллески молчалъ и даже другу своему Донателло не говорилъ о ней ни слова. Онъ не оставлялъ безъ вниманiя малѣйшей подробности, изучая способъ возведенiя купола Пантеона; съ такою же тщательностью онъ измѣрялъ, срисовывалъ и сравнивалъ всѣ другiя купольныя и покрытыя сводами сооруженiя, какiя только сохранились въ Римѣ, соображая при этомъ способы устройства подмостокъ и тѣ случаи, гдѣ можно было бы и безъ нихъ обойтись, и какъ поступать тогда, когда по величинѣ купола устройство подмостокъ было немыслимо;

послѣднее было особенно важно при предполагаемой имъ работѣ увѣнчанія куполомъ Флорентинскаго собора, ибо это было однимъ изъ главныхъ затрудненій по высотѣ зданія и широтѣ діаметра тамбура, на которомъ долженъ былъ быть возведенъ куполъ.

Брунеллески изслѣдовалъ всѣ способы построекъ древнихъ, такъ же какъ и всѣ ихъ приспособленія и инструменты, ихъ способъ кладки, скрѣпленій и связей, и съ помощью своихъ математическихъ и механическихъ знаній соображалъ и вычислялъ, какимъ образомъ передвигались и подымались на высоту тяжелые камни, и самъ изобрѣталъ при этомъ различныя машины.

Не менѣе изучалъ онъ и декоративную сторону античной архитектуры, и здѣсь его занятія сходились съ занятіями Донателло. Онъ измѣрялъ и срисовывалъ профили, гзимзы, фризы, архитравы, окна, арки, пилястры, базы, колонны и капители, улавливая ихъ музыкально-гармоническія пропорціи и симетрію. Скоро понялъ онъ своимъ геніальнымъ провидѣніемъ различіе орденовъ: дорическаго, іоническаго, коринфскаго и тосканскаго, и то, что всякій орденъ имѣлъ свою собственную систему и свои собственныя условія. Все это онъ приложилъ впослѣдствіи къ своимъ постройкамъ съ сознаніемъ и полной самостоятельностью. Богатство древнихъ формъ не подавило его собственной творческой дѣятельности. Вмѣстѣ съ тѣмъ изучалъ онъ и орнаментъ и не оставался чуждъ тому, къ чему особенно влекло Донателло; статуи, рельефы, рѣзные камни и всевозможныя фигурныя изображенія находили въ немъ восторженнаго поклонника, и внимательнаго ученика. Оба друга цѣлые дни проводили въ нетронутой тогда еще области Римскихъ развалинъ, отыскивая заросшія кустарникомъ

и покрытыя мусоромъ капители и базы колоннъ, иногда дѣлая раскопки, чтобы лучше опредѣлить положенiе разрушенныхъ храмовъ и дворцовъ. Иногда попадались имъ счастливыя находки; такъ одинъ разъ они откапали античную урну, наполненную монетами. Удивлялись, глядя на нихъ, суевѣрные Римляне, принимая ихъ за искателей кладовъ.

Въ 1406 году они возвращаются во Флоренцiю. Брунеллески еще нѣсколько разъ побываетъ въ Римѣ для пополненiя своихъ знанiй. Донателло съ пыломъ и энергiей принимается за исполненiе многочисленныхъ работъ во Флоренцiи.

Брунеллески дѣлается величайшимъ практическимъ архитекторомъ своего времени. Оставляя понемногу занятiя рисованiемъ, перспективой и скульптурой, онъ всецѣло посвящаетъ себя тому искусству, въ которомъ не имѣетъ соперниковъ.

Послѣ долгой и упорной борьбы съ невѣжествомъ, завистью и интригой, ему поручаютъ наконецъ исполненiе его завѣтной мечты—возведенiе купола Флорентинскаго собора. Съ знанiемъ дѣла, съ увѣренностью ясно сознающаго всѣ случайности генiя, разрѣшаетъ онъ эту величайшую по своему времени проблемму и побѣдоносно являетъ изумленному мiру исполненiе самой гигантской, самой смѣлой и въ тоже время самой нацiональной постройки. Воздвигнутый имъ куполъ явился символомъ нацiональнаго самостоятельнаго искусства, навсегда положившаго предѣлъ влiянiямъ готики. Художникъ какъ бы сказалъ имъ „*Italia fara da se*“ въ камнѣ, за 500 лѣтъ до того времени, когда эту фразу можно было сказать словомъ!

Кромѣ купола собора, Брунеллески сооружаетъ самъ

или составляетъ планы для сооруженія храмовъ, капеллъ, дворцовъ, виллъ, монастырскихъ двориковъ, обнесенныхъ колоннадами и пр. Все, созданное имъ, осталось высшимъ образцомъ какъ для современниковъ, такъ и для потомства впродолженіи многихъ лѣтъ. Отвѣчая народному генію, неохотно уступавшему напору готики, онъ возвращается къ романскому стилю и древне-христіанской базиликѣ и рѣшительно, съ поразительной опредѣленностью создаетъ стиль Возрожденія, прелесть и мощь котораго проявляется въ ритмическомъ соотношеніи размѣровъ высоты, ширины и глубины зданія. Съ глубокимъ чувствомъ изученныя и воспринятыя художникомъ формы античнаго искусства украшаютъ отдѣльные архитектурные члены, а хорошо разсчитанное и равномѣрное освѣщеніе даетъ храму не мистическій, таинственный видъ, а ясную поэзію въ самомъ себѣ примиряющагося пространства. Таковы построенныя имъ или по его планамъ базилики Св. Лаврентія и S. Spirito; такова его поэтическая Capella Pazzi, въ которой онъ снова воскресилъ центральную, купольную систэму въ формѣ греческаго креста, употреблявшуюся прежде только для крещатиковъ, а съ этихъ поръ сдѣлавшуюся любимой при возведеніи храмовъ; такова его прелестная небольшая церковь Badia во Фьезолѣ.

Съ замѣчательнымъ пониманіемъ заимствуетъ Брунеллески у древнихъ все то, что отвѣчаетъ новому времени познавшаго свою силу и преисполненнаго живою радостью бытія. Въ построенныхъ имъ дворцахъ и виллахъ все дышетъ этой радостью, все приспособлено для возрожденной жизни индивидуально развитой личности. Правильность и единство общаго плана, просторное и покойное распредѣленіе свѣтлыхъ залъ, широкіе,

обнесенные легкими аркадами дворы, торжественныя лѣстницы, неподражаемое, тонкое пониманіе орнаментальныхъ и скульптурныхъ подробностей и при этомъ самостоятельность и неисчерпаемость творческой силы въ созиданіи новыхъ формъ и комбинацій. Всякое сооруженіе—продуктъ свободнаго творчества художника и на всемъ отпечатокъ новаго, созидающаго времени, перстъ всемогущественнаго генія возрождающагося человѣчества. Это время съ его новыми нравами, съ новымъ способомъ мышленія, съ новыми идеалами еще и теперь напоминаютъ намъ во Флоренціи на каждомъ шагу ея храмы, дворцы и виллы. Съ именемъ Брунеллески связаны величественный дворецъ Pitti и прелестный Palazzo Quaratesi.

И вся Италія возростила съ любовью посѣянное великимъ реформаторомъ сѣмя. Непосредственными учениками Брунеллески были Lucca Fancelli, Antonio Manetti, знаменитый Michelozzo Michelozzi и наконецъ Леонъ Баптиста Альберти, многосторонній геній котораго сдѣлалъ такъ много для возрожденія античнаго искусства какъ въ практическомъ исполненіи, такъ и въ теоретическихъ работахъ. Великіе Браманте и Микель-Анжело были логическими послѣдователями Брунеллески, и куполъ Св. Петра не былъ бы возможенъ безъ грандіознаго опыта купола Флорентинскаго собора.

Брунеллески еще при жизни имѣлъ счастье увидать исполненіе своей мечты — окончаніе постройки купола, возбудившаго удивленіе всего свѣта и поставившаго имя его рядомъ съ величайшими геніями человѣчества. Прославленный и пользовавшійся всеобщимъ уваженіемъ, онъ умеръ въ своемъ родномъ городѣ въ 1466 году 69 лѣтнимъ старцемъ. Онъ былъ первымъ реформато-

ромъ въ искусствѣ и свидѣтелемъ не менѣе славной дѣятельности Гиберти и Донателло, дѣлившихъ съ нимъ это новое, великое дѣло!

Гиберти, заключивъ контрактъ, въ которомъ между поименованными помощниками мы видимъ Донателло и Михелоццо, приступаетъ къ работѣ изготовленія барельефовъ для вторыхъ вратъ Крещатика. Двадцать два года посвящено имъ на этотъ трудъ. Наконецъ въ 1424 году все было готово; барельефы отлиты, собраны, и новыя врата торжественно были поставлены съ сѣверной стороны Крещатика. Оба ихъ створа были раздѣлены на 28 частей: на 20-ти изображены сцены изъ жизни Спасителя отъ „Благовѣщенья“ до „Сошествія Св. Духа“; на 8-ми остальныхъ, нижнихъ поляхъ—4 Евангелиста и 4 Отца церкви. По угламъ головы Сивиллъ и Пророковъ; вокругъ всего удивительно художественная обрамовка лиственнаго орнамента.

Въ исполненіи этихъ вратъ Гиберти достигаетъ въ техническомъ отношеніи еще недостигнутой до сихъ поръ прежними художниками высоты, но стиль его еще не отрѣшается отъ стиля тречентистовъ, особенно въ исполненіи драпировокъ. Во многихъ мѣстахъ композиція напоминаетъ композицію Джіоттистовъ; иногда это вліяніе видимо уступаетъ новымъ вѣяніямъ, особенно вліянію античныхъ образцовъ въ орнаментахъ, въ архитектурныхъ деталяхъ, въ изображеніи мебели, посуды и т. п. предметовъ. Введенный еще Джіованни Пизано живописный элементъ въ скульптуру Гиберти развиваетъ еще болѣе. Стремленіе выразить извѣстное дѣйствіе и сдѣлать его эффектнѣе заставляетъ часто жертвовать спо-

койствіемъ и достоинствомъ, этими высшими условіями пластики. Болѣе всего выдержаны въ рельефномъ стилѣ „Преображеніе“ и „Распятіе“. Самый привлекательный изъ барельефовъ, это—„Благовѣщеніе“. Эти двери служать очень выразительнымъ памятникомъ переходнаго стиля отъ тречентистовъ къ стилю Возрожденія.

Свободное время Гиберти употреблялъ на исполненіе другихъ работъ. Такъ, по заказу различныхъ цѣховъ, для постановки въ богатоукрашенныхъ внѣшнихъ нишахъ Or San Michele онъ отливаетъ изъ бронзы три статуи: Іоанна Крестителя, Евангелиста Матвѣя и Св. Стефана. Креститель исполненъ еще въ старомъ стилѣ, но лицо его поражаетъ величіемъ выраженія; въ Св. Матвѣѣ болѣе простоты и достоинства, но складки его одеждъ все еще условны и рѣзки. Удачнѣе всѣхъ статуя Св. Стефана; въ ней Гиберти съумѣлъ выразить поэтическую прелесть, столь свойственную его таланту, и создать одно изъ чистѣйшихъ и свободнѣйшихъ произведеній христіанской пластики. Для церкви S. Giovanni въ Сіенѣ Гиберти отлилъ изъ бронзы два барельефа, предназначенные украшать крестильную чашу; два другіе рельефа той же купели сдѣланы были Донателло и Giacomo della Quercia. Эти барельефы интересны тѣмъ, что по нимъ можно прослѣдить переходъ стиля Гиберти первыхъ дверей Крещатика ко вторымъ, его послѣдней и гораздо значительнѣйшей работѣ. Изученіе античныхъ произведеній чувствуется все болѣе и болѣе; приложеніе новооткрытыхъ законовъ перспективы, несмотря ни на неподдающійся матерьялъ, ни на условіе рельефа, все болѣе и болѣе увлекаетъ худож-

ника. Кромѣ того, сильныя выраженія аффекта онъ предпочитаетъ болѣе идущему къ пластикѣ спокойствію. Эта экзажерація въ выраженіи, еще замѣченная нами въ рельефахъ первыхъ дверей Крещатика, доходитъ въ Сіенскихъ рельефахъ и въ послѣдующихъ работахъ художника до излишества. Живописный элементъ вытѣсняетъ пластическій,—нововведеніе, вызвавшее въ свое время соотвѣтствующее ему обратное направленіе въ живописи, т. е. примѣненіе къ ней условій пластики, какъ мы это увидимъ ниже.

По окончаніи первыхъ вратъ Крещатика въ 1424 году Гиберти получаетъ заказъ, уже помимо конкурса, изготовить послѣднія двери. Ихъ Гиберти оканчиваетъ въ 1450 году. Въ 1452 г. онѣ, вызолоченныя ставятся на почетномъ мѣстѣ, занимаемомъ доселѣ дверями Andrea Pisano, прямо противъ Собора. Двери же Andrea Pisano, для которыхъ казалось прошло свое время, отнесены на ту сторону, гдѣ предполагалось помѣстить двери Гиберти.

Врядъ ли какое произведеніе искусства вызывало бо́льшій восторгъ и было бы болѣе прославлено, чѣмъ эти знаменитыя двери. „Онѣ достойны быть дверями Рая“ сказалъ о нихъ Микель-Анжело, но въ своемъ искусствѣ не захотѣлъ пройдти черезъ эти двери къ безсмертію, а взялъ въ свои руководители Донателло.

Содержаніе 10 рельефовъ, размѣщенныхъ по обоимъ створамъ этихъ дверей, составляютъ эпизоды изъ Ветхаго Завѣта. Выборъ сюжетовъ порученъ былъ не епископу, а 3 ученымъ гуманистамъ; остановились на мнѣніи Lionardo Bruni.

Самъ художникъ въ дневникѣ своемъ (который сохранился) излагаетъ тѣ основанія, которыми онъ руко-

водствовался при выполненіи рельефовъ, этихъ „картинъ изъ бронзы“, какъ называли ихъ впослѣдствіи. „При этой работѣ я старался, насколько возможно, приблизиться къ природѣ; я стремился къ художественному совокупленію очертанія фигуръ съ выражаемымъ ими дѣйствіемъ. Въ нѣкоторыхъ рельефахъ введено болѣе 100 лицъ, въ другихъ менѣе, но все это я старался исполнить съ величайшей тщательностью. Архитектурныя перспективы изображены такъ, какъ онѣ представляются глазу, смотрящему на нихъ въ нѣкоторомъ отдаленіи. Задніе планы исполнены въ самомъ плоскомъ рельефѣ, фигуры же перваго плана въ самомъ высокомъ, почти кругломъ; фигуры уменьшаются въ своихъ размѣрахъ по мѣрѣ ихъ отдаленія“.

Все это исполнено художникомъ; въ этихъ рельефахъ онъ дошелъ до положительнаго отрицанія законовъ пластики, замѣнивъ ихъ живописнымъ элементомъ, разсчитывающимъ дѣйствовать до обмана перспективными пріемами. Какъ ни велико искусство Гиберти размѣщать свои изящно вычеканенныя фигуры по различнымъ планамъ, давая имъ различные размѣры и различную возвышенность надъ фономъ, какъ ни прелестны отдѣльные эпизоды, но ни на одномъ изъ его рельефовъ не видно тѣхъ простыхъ особенностей, которыми отличаются уступившіе имъ мѣсто рельефы Andrea Pisano и которыя составляютъ главное достоинство пластическаго искусства. Приложеніе линейной и воздушной перспективы къ пластикѣ не настолько усвоено художникомъ, чтобы можно было чувствовать полное его торжество надъ подчинившимися ему условіями. Скученность фигуръ, подавляющее разнообразіе различныхъ побочныхъ вещей, все это не подчинено главному содержанію, что

совершенно не подходитъ къ строгимъ требованіямъ, съ которыми мы должны разсматривать великое художественное произведеніе.

Но едва ли будетъ правъ тотъ, кто будетъ смотрѣть на это единственное въ своемъ родѣ произведеніе сквозь призму законовъ пластики и рельефа! Да, законы эти не соблюдены, и живописный геній художника, вмѣсто красокъ, отливалъ изъ бронзы свои картины, и сколько красоты формъ въ ихъ выразительныхъ движеніяхъ, въ ихъ прелестныхъ, поэтическихъ очертаніяхъ явилъ онъ міру для наслажденія. Какъ обнаженная Фрина передъ судьями, двери эти говорятъ: можетъ быть, мы преступны, но мы прекрасны. Глядите на насъ! И мы, какъ Афинскіе судьи, должны оправдать Гиберти.

Изображеніе только что созданной Еввы (см. рис. № 3), несомой ангелами къ своему Создателю, представляетъ образъ совершеннѣйшей красоты и такой прелести, подобный которому могъ создать одинъ Рафаель. Семь ангеловъ, окружающихъ ее, кажется прославляютъ болѣе ея красоту, чѣмъ величіе и всемогущество создавшаго ее Бога. Или та толпа, полная страха и ожиданія, собравшаяся у подошвы Синая, на вершинѣ котораго Моисей принимаетъ Заповѣди, особенно изображенная на первомъ планѣ женская фигура, преисполненная чисто античной красоты, какъ въ позѣ, такъ и одеждахъ! она прижимаетъ къ своей груди испуганнаго ребенка; другой, старшій, боязливо прячется въ широкихъ складкахъ ея туники; а прелестное лицо ея полно выраженія, несмотря на малый размѣръ. Но мы бы не окончили, еслибы пожелали описать всѣ исполненные прелести эпизоды этихъ рельефовъ. Прибавимъ только, что врядъ ли кѣмъ и когда было достигнуто совершенство въ окон-

ченности и выработкѣ формъ, особенно орнамента, плодовъ, гирляндъ, цвѣтовъ, птицъ и звѣрковъ, цѣлымъ роемъ щебечущихъ и мелькающихъ въ листвѣ обрамовки.

Кромѣ двухъ вратъ Крещатика, на работу которыхъ Гиберти употребилъ ровно 50 лѣтъ, имъ исполнена еще серебрянная рака для мощей св. Зиновія. Она сохраняется въ Флорентинскомъ соборѣ. Съ четырехъ ея сторонъ изображены чудеса Святаго. Работа серебрянной чеканки превышаетъ кажется все, что вышло изъ рукъ знаменитаго мастера. Художественное значеніе этихъ рельефовъ то же, что рельефовъ его послѣднихъ дверей: то же преобладаніе живописнаго и то же богатство прелестныхъ эпизодовъ.

Гиберти не покидаетъ и ювелирныхъ работъ. Къ сожалѣнію, до насъ изъ нихъ ничего не дошло; мы ихъ знаемъ только по описанію Вазари. Такъ онъ описываетъ великолѣпную тіару, изготовленную Гиберти для папы Евгенія IV по случаю Флорентинскаго Собора (1439 г.) Цѣнность ея въ золотѣ и драгоцѣнныхъ каменьяхъ составляла 300000 зол. гульденовъ. Христосъ съ Богоматерью на престолахъ, окруженные ангелами и множествомъ другихъ золотыхъ фигуръ, составляли украшающій ее орнаментъ. Для Джіованни Медичи Гиберти обдѣлалъ знаменитый античный камей, служившій печатью Нерону и на которомъ изображены были Аполлонъ и Марсіасъ. Гиберти укрѣпилъ камей между крыльями золотаго дракона.

Подобно Брунеллески, Гиберти провелъ нѣкоторое время въ Римѣ. Въ своемъ дневникѣ онъ разсказываетъ, какъ при немъ была найдена античная статуя Гермафродита. „Ничей языкъ не въ состояніи передать выражен-

3

ное въ этой статуѣ знаніе и то искусство, съ которымъ она сдѣлана". Самъ онъ собираетъ древнія скульптуры, нѣкоторыя даже выписываетъ изъ Греціи. Еще въ 1500 году священникъ Francesco Albertini видѣлъ собраніе Гиберти въ домѣ его наслѣдниковъ; онъ упоминаетъ о нѣкоторыхъ статуяхъ, считавшихся произведеніями Поликлета, и объ одной большой мраморной съ рельефами вазѣ, выписанной изъ Греціи.

Гиберти умеръ въ 1455 году. Лучшее его произведеніе, послѣднія двери Крещатика, останется на всегда въ ряду тѣхъ произведеній искусства, на оцѣнку которыхъ не вліяетъ ни время, ни различіе взглядовъ. Много вѣковъ еще будутъ восхищаться ими и наслаждаться ихъ тонко выполненными красотами.

Несравненно значительнѣе Гиберти было вліяніе на искусство Донателло, далеко распространившееся за предѣлы его роднаго города. Гиберти стремился къ изображенію красоты; Донателло—къ правдѣ, которой часто жертвовалъ красотою. Его искусство владѣть своими средствами и направлять ихъ къ предположенной цѣли было необыкновенно. Всѣ его произведенія проникнуты тѣмъ страстнымъ духовнымъ огнемъ, для выраженія котораго итальянцы употребляютъ слово „furia", и ему, болѣе нежели Гиберти, принадлежитъ слава основанія того стиля, который Вазари называетъ современнымъ.

По возвращеніи изъ Рима во Флоренцію въ 1403 году съ большимъ запасомъ наблюденій, рисунковъ и, можетъ быть, нѣкоторыхъ исполненныхъ работъ, Донателло получаетъ заказы для украшеній собора, Campanile и церкви Or San Michele. Большимъ счастіемъ для него

было то, что заказы эти вызывали его на общественную дѣятельность. Не для удовлетворенія личной прихоти мецената (меценатство явилось впослѣдствіи) работали художники первое время Возрожденія, а подобно своимъ предшественникамъ, тречентистамъ, по вызову и указанію сознающей свою нравственную силу общины. Произведенія ихъ должны были стоять подъ открытымъ небомъ или въ общественныхъ мѣстахъ, не скрытыя въ недоступныхъ кабинетахъ любителей; они предназначались для общаго наслажденія, они украшали дорогіе народу храмы, знаменуя собою дорогія народу воспоминанія. Слѣдствіемъ этого была широта и монументальность ихъ концепцій, могущихъ вынести самое реальное исполненіе. безъ боязни быть подавленными пошлостью и мелочностью.

Изъ статуй, сдѣланныхъ Донателло въ этомъ монументальномъ стилѣ, особою славою пользуются Св. Маркъ и Георгій, украшающіе внѣшнія ниши Or San Michele.

Св. Маркъ исполненъ по заказу цѣха ткачей въ 1411 году; украшеніе его ниши мраморной мозаикой поручено было особымъ художникамъ.

Вазари разсказываетъ, что, когда оконченная статуя Св. Марка стояла еще въ мастерской, заказчики остались ею недовольны и хотѣли отказаться отъ нея; но Донателло просилъ поставить ее на мѣсто, для котораго она была назначена, и затѣмъ дать ему нѣкоторое время, чтобы ее исправить. Поставивъ ее въ нишу, онъ задѣлалъ ее досками и ни разу не дотронулся до нея рѣзцомъ. По окончаніи двухъ недѣль онъ ее открылъ, и всѣ пришли въ неописанный восторгъ.

Въ этомъ разсказѣ рисуется намъ глубокое понима-

ніе художника условій монументальности. Донателло, благодаря изученію древнихъ, воскрешаетъ пріемъ грековъ, дѣлавшихъ свои статуи въ разсчетѣ на мѣсто, занимать которое онѣ предназначались. Поэтому, не пускаясь въ мелочи, онъ отдѣлываетъ статую общими широкими линіями и массами, разсчитывая на отдаленіе или высоту, и остается въ высшей степени реальнымъ, передавая характеристическія подробности, тѣни, углубленія, поверхности и линіи съ яснымъ, отчетливымъ пониманіемъ и, въ своемъ вдохновенномъ творчествѣ, совокупляя всѣ эти подробности въ одно гармоническое цѣлое. Какъ истый реалистъ, онъ не вдается въ излишнюю отдѣлку подробностей, но схватываетъ своимъ вѣрнымъ художественнымъ инстинктомъ не только правильное соотношеніе отдѣльныхъ частей, но самую жизнь, и каждая вызванная имъ черта преисполнена вдохновенія. Долго любовался Микель-Анжело статуей Св. Марка и наконецъ воскликнулъ: „да, я понимаю, что подобный мужъ могъ написать Евангеліе!“ Эти слова превосходно передаютъ впечатлѣніе, которое производитъ эта статуя. Въ лицѣ Евангелиста напечатлѣна глубокая дума мыслящаго философа; серьезное выраженіе задумчивыхъ глазъ дополняется сосредоточеннымъ выраженіемъ замкнутаго рта, кругомъ котораго легла волнистая, широкая борода. Въ этомъ созвучіи выраженій глазъ и рта, этой тайнѣ портретнаго искусства, Донателло явился великимъ мастеромъ. Выразительной головѣ соотвѣтствуетъ простое, безъискусственное положеніе всего тѣла, прикрытаго широкими, свободно выработанными складками одежды, прихваченной у пояса; въ лѣвой рукѣ его Евангеліе, правая свободно опустилась по бедру. Статуя эта была такимъ художествен-

нымъ произведеніемъ, подобнаго которому не видано было со временъ грековъ. Микель-Анжело не только восхищался ею, онъ по ней учился; безъ Донателло врядъ ли и возможно было искусство послѣдняго!

Въ Св. Маркѣ Донателло создалъ типъ благороднаго, пламеннаго мыслителя и пророка; въ Св. Георгіи, исполненномъ имъ по заказу оружейниковъ тоже для постановки въ одной изъ внѣшнихъ нишъ Or San Michele, ему удалось изобразить типъ Христова воина, юноши-героя борьбы изъ-за небесной благодати. Твердо стоитъ онъ на обѣихъ ногахъ, немного ихъ раздвинувъ, опираясь на щитъ, опущенный къ землѣ; весь онъ покрытъ латами; съ плечъ ниспадаетъ схваченный узломъ у шеи широкій плащъ. Голова, непокрытая шлемомъ, приподнята къ верху; взоръ твердо обращенъ къ одной опредѣленной цѣли. Бой затихъ, и въ благородномъ лицѣ юноши въ ожиданіи слѣдующаго момента какъ бы замерло выраженіе мужественной энергіи и христіанскаго смиренія. Общее впечатлѣніе этой статуи прекрасно изобразилъ Вазари: „его лицо блистаетъ красотою юности и геройствомъ; твердый мраморъ весь проникнутъ угрожающимъ пламенемъ и удивительною подвижностью. До сихъ поръ никто еще не видѣлъ современной статуи, въ которой было бы болѣе жизни и выраженія!“

Въ этой статуѣ выражено въ полной силѣ, опредѣленности и красотѣ то, что итальянцы называютъ „*terribile*“. Полными выразителями этого „terribile“ были впослѣдствіи Синьорелли и Микель-Анжело, у которыхъ оно развилось до односторонняго увлеченія, въ ущербъ стиля. Донателло съумѣлъ удержаться въ должныхъ границахъ, и это выраженіе стремительности и „terribile“

достигнуто имъ при совершенной естественности и простотѣ контура; даже вся игра мускуловъ рукъ и ногъ скрыта подъ латами. Въ лицѣ героя Донателло съумѣлъ совокупить античный идеальный типъ съ типомъ флорентинскаго юноши, придавъ ему длинную, тонкую шею, напоминающую фигуры Джіотто и Орканьи. Много разъ повторялась и воспроизводилась фигура Св. Георгія, какъ въ скульптурѣ, такъ и въ живописи; даже у Перуджино находимъ мы отдаленный отзвукъ Донателлевскаго героя въ его Св. Михаилѣ. Св. Георгій былъ однимъ изъ самыхъ прославленныхъ произведеній Донателло. Francesco Bocchi въ 1583 году написалъ о немъ цѣлую книгу, въ которой подробно доказывалъ, что оно отвѣчаетъ вполнѣ тремъ условіямъ художественнаго произведенія: правдѣ характеристики, выраженію непосредственной жизненности и красотѣ, и если Гиберти и Брунеллески и создавали красивыя вещи, то никогда не удавалось имъ выразить правду характеристики и непосредственную жизненность такъ, какъ выразилъ ихъ Донателло въ своемъ Георгіи.

На барельефѣ нижняго цоколя той ниши, въ которой долженъ былъ быть помѣщенъ Св. Георгій, Донателло изобразилъ того же Святаго на конѣ, поражающаго дракона. Этотъ барельефъ исполненъ съ такою тонкостью и законченностью, что напоминаетъ карандашные рисунки Ліонардо да Винчи. По этой истинно художественной вещицѣ можно видѣть на сколько былъ способенъ Донателло, когда онъ умѣлъ обуздывать порывы своего генія. Движеніе поднявшейся на дыбы лошади, волнующіяся складки одеждъ, частію прикрывающихъ закованнаго въ латы воина, фантастическіе изгибы чудовища, прелестный мотивъ колѣнопреклоненной ца-

рицы, этой христіанской Андромеды, все это выполнено въ совершенствѣ и съ выдержкою во всемъ величія строгаго, высокаго стиля. Рафаель въ своемъ Георгіи взялъ себѣ за образецъ барельефъ Донателло.

Искусство Донателло въ изображеніи непосредственной жизненности проявилось столь же мощно, какъ и въ Св. Георгіи, въ бронзовой статуѣ Давида, находящейся въ Museo Nationale. Ни одно изъ произведеній итальянской скульптуры XV ст., до Микель-Анжело включительно, не заслуживаетъ бо́льшаго вниманія своимъ сродствомъ съ скульптурами грековъ, какъ этотъ знаменитый Давидъ; выраженное въ немъ движеніе споритъ своею эластичностью съ дѣйствительной природой. Давидъ изображенъ отрокомъ, полнымъ свѣжести и силы; онъ почти не одѣтъ, только небольшая пастушеская шляпа оттѣняетъ его лобъ, переходящій въ тонкій классическій профиль; волосы локонами вьются на изящной головкѣ; въ правой рукѣ длинный, тяжелый мечъ, въ лѣвой—праща. Мощнымъ, эластическимъ движеніемъ попираетъ онъ лѣвою ногою голову Голіафа. Въ этой единичной фигурѣ Донателло съумѣлъ соединить естественность съ благородствомъ чертъ, цѣломудренныя формы съ широкой и легкой моделировкой во всѣхъ ихъ текучихъ переливахъ. Благодаря счастливому настроенію, Донателло укрощаетъ своего демона и мудро справляется съ клокочущимъ въ немъ вдохновеніемъ, чтобы выполнить въ такомъ гармоническомъ единствѣ своего Давида и притомъ съ такимъ совершенствомъ, что еслибы до насъ изъ всѣхъ его произведеній дошла одна только эта статуя, мы всетаки должны бы были его причислить къ величайшимъ художникамъ міра!

Но не всегда удавалось Донателло укрощать своего демона, и до насъ дошло нѣсколько его произведеній, въ которыхъ онъ впадаетъ въ крайній, безповоротный натурализмъ, какъ бы желая показать, до чего можно дойдти въ этомъ бурномъ неудержимомъ стремленіи. Приступая къ изображенію Распятія, онъ какъ бы не считаетъ нужнымъ проникнуться идеей Божества, а передаетъ только одну тѣлесную сторону и то случайно попавшагося, а не выбраннаго натурщика. Брунеллески, увидавъ это „Распятіе", воскликнулъ: „ты сдѣлалъ не Бога, а мужика!" и когда Донателло увидалъ сдѣланное въ болѣе религіозномъ духѣ „Распятіе" Брунеллески, то отвѣчалъ ему: „тебѣ дѣлать Боговъ, я же останусь при своихъ мужикахъ!" Оба эти Распятія сохранились; Донателлевское находится въ S. Croce, capella Bardi. И это направленіе выражается не только тамъ, гдѣ требуется высшая идеализація формъ и религіозный экстазъ, но даже въ спокойныхъ выраженіяхъ болѣе человѣческихъ состояній. Такъ онъ изобразилъ Магдалину въ видѣ страдальчески изможденнаго скелета, окутаннаго длинными волосами, безъ всякой женственности, безъ всякаго слѣда той духовной прелести, которая влечетъ къ себѣ, несмотря на разрушенную болѣзнями и постомъ тѣлесную оболочку. Статуя эта сдѣлана изъ дерева и покрыта красками, что еще болѣе усиливаетъ ея отталкивающее впечатлѣніе; она находится въ Флорентинскомъ Крещатикѣ. Съ „Магдалиной" можно поставить рядомъ мраморнаго „Іоанна Крестителя", столь же изможденнаго, какъ бы говорящаго своимъ скелетообразнымъ, одичалымъ видомъ о жизни, которую ведетъ онъ въ пустынѣ, объ акридахъ и дикомъ медѣ, которыми онъ питается.

Нѣкоторые дошедшіе до насъ барельефы Донателло исполнены въ томъ же крайне натуралистическомъ направленіи. Художникъ не разборчивъ въ выборѣ типовъ и неудержимъ въ выраженіи страсти. Такъ на изображеніи „Положенія въ гробъ“ (въ Падуѣ) женщины выражаютъ свое горе такими рѣзкими движеніями, что походятъ болѣе на бѣснующихся мегеръ: лица ихъ исковерканы конвульсіями; въ судорожно сжатыхъ рукахъ клочки вырванныхъ въ отчаяніи волосъ!

Между произведеніями, подобными Св. Марку, Георгію и Давиду, въ которыхъ выразился геній Донателло въ строгомъ, выдержанномъ монументальномъ стилѣ, и тѣми, гдѣ неудержимо влечетъ его „furia“ къ голому, крайнему натурализму, цѣлая группа статуй занимаетъ какъ бы среднее мѣсто. Это бо̀льшею частью изображенія Апостоловъ, Евангелистовъ, Пророковъ и библейскихъ Царей, исполненныхъ имъ для украшенія фасада собора и Campanile. Дѣланы онѣ въ различныя эпохи: нѣкоторыя при самомъ началѣ, другія почти въ концѣ его продолжительной, плодотворной жизни. Но всѣ онѣ имѣютъ одну особенность: геній Донателло не былъ въ силахъ создать для каждаго изъ Евангелистовъ или Пророковъ подходящій идеальный типъ; въ то же время онъ не желалъ воспроизводить завѣщанные прежнимъ временемъ условные, традиціонные типы. Донателло избираетъ своеобразный путь и подъ видомъ Пророка или Евангелиста воспроизводитъ портретное изображеніе кого нибудь изъ своихъ современниковъ. Такъ въ двухъ Апостолахъ, находящихся теперь внутри собора, мы имѣемъ изображеніе двухъ знаменитыхъ гуманистовъ — Poggio и Gianozzo Manetti. Лица ли этихъ интересныхъ личностей давали данныя для Апостольскаго типа, или,

можетъ быть, то убѣжденіе, раздѣляемое и современными поэтами, что художникъ увѣковѣчиваетъ портретнымъ изображеніемъ выдающагося современнаго дѣятеля, побудили Донателло избрать этотъ путь, мы не знаемъ; но онъ вызвалъ подражаніе, и эти произведенія были главнымъ основаніемъ того изумительнаго развитія портретныхъ изображеній, какъ въ мраморѣ, такъ и въ живописи, и того совершенства, до котораго достигло итальянское искусство въ изображеніи индивидуальныхъ особенностей человѣческаго лица.

Не однѣ только внѣшнія черты передаетъ Донателло въ своихъ портретныхъ изображеніяхъ; онъ стремится отпечатать всю душу со всѣми ея качествами, силами, наклонностями, страстями и думами, душу, отражающуюся во внѣшнемъ обликѣ не подъ вліяніемъ внѣшняго или случайнаго импульса, а какъ результатъ пережитыхъ впечатлѣній, опытовъ и мыслей. И въ подобномъ пониманіи человѣческаго лица Донателло слѣдовалъ примѣру древнихъ; но характеры древнихъ были проще, слѣдовательно легче поддавались изображенію; люди же Возрожденія проявили въ изображеніяхъ Донателло болѣе богатое, болѣе многообразное духовное содержаніе.

И эти портретныя изображенія были высшими проявленіями реальнаго направленія Донателло. Они были самыми вѣрными изобразителями того времени, стремившагося къ освобожденію отъ различныхъ догматовъ среднихъ вѣковъ, къ образованію духа и разума, къ познаванію законовъ природы. Художникъ идетъ рука объ руку съ гуманистомъ во главѣ демократическаго стремленія къ свободѣ; это стремленіе находитъ себѣ исходъ въ наукѣ и искусствѣ. Изображеніемъ характер-

ныхъ лицъ своихъ современниковъ Донателло открылъ широкій путь искусству реальному, глубокосодержательному въ своихъ основаніяхъ. Вслѣдъ за нимъ пойдетъ многочисленная семья скульпторовъ и живописцевъ, въ портретныхъ изображеніяхъ которыхъ оживетъ ихъ знаменательная эпоха.

Самая извѣстная изъ портретныхъ статуй Донателло изображаетъ царя Давида. Она помѣщена въ нишѣ втораго этажа Campanile. Конечно, нечего искать въ ней изображенія библейскаго Царя, это портретъ нѣкоего Giovanni di Barduccio Cherichini; народъ назвалъ эту статую „*Zuccone*“ (лысый). Онъ смотритъ совершенно римскимъ сенаторомъ; немного склонивъ свою совершенно лысую голову, почти весь закутанный въ широкую тогу, только правая рука не прикрыта, онъ являетъ собою столько величавой простоты и естественности, что опять удивляешься, какъ художникъ съ такими небольшими средствами могъ создать такое великое произведеніе. Эта статуя была любимою Донателло; когда онъ высѣкалъ ея ясныя и правдивыя подробности изъ мрамора, то приходилъ въ такой восторгъ отъ удающагося выраженія, что разъ даже закричалъ ей: „да говори же, говори!“ „Это правда, какъ мой Zuccone“ было поговоркой Донателло, когда надо было подтвердить истину чего нибудь.

Къ этимъ тремъ отмѣченнымъ нами направленіямъ можно отнести всѣ другія сохранившіяся работы Донателло.

Однимъ изъ раннихъ его произведеній считается „*Благовѣщеніе*“, барельефъ изъ macigno, мелкозернистаго камня, добываемаго во Фьезолѣ. Орнаментальное украшеніе по рамѣ сходится къ верху полукружіемъ, въ кото-

ромъ изображены 4 генія съ гирляндами; въ этихъ геніяхъ уже видно направленіе художника къ свободной передачѣ сюжета, но въ изображеніи Богоматери и Архангела вліяніе антика, особенно въ формѣ членовъ, сквозящихъ сквозь нѣсколько запутанныя складки, несомнѣнно. „Особое искусство", говоритъ Вазари, „выказалъ Донателло въ фигурѣ Богоматери, которая, нѣсколько озадаченная внезапнымъ появленіемъ ангела, обращается съ глубокимъ уваженіемъ и величайшей прелестью къ нему, и въ лицѣ ея видна и скромность, и благодарность, проявляющіяся всегда при неожиданномъ дарѣ и сильнѣе, по мѣрѣ значительности дара!"

Сохранилось нѣсколько произведеній Донателло, сдѣланныхъ имъ въ подражаніе древнимъ. Съ удивленіемъ любуемся мы классическимъ пошибомъ этихъ работъ, богатыхъ чисто греческими мотивами. Такова извѣстная бронзовая patera изъ Casa Martelli, находящаяся теперь въ Кенсингтонскомъ музеѣ. Образцомъ для ея рельефа служила какая нибудь античная гемма; на немъ изображены сатиръ и вакханка, какъ олицетворенія черезъ край бьющихся силъ природы; изъ груди вакханки брызжетъ фонтаномъ молоко; герма, вакхическія эмблемы и грозды инограда дополняютъ орнаментъ; снизу маска и надпись: „Natura fovet quae necessitas urgėt". Античныя же геммы служили образцами для медальоновъ, которыми украшенъ внутренній дворъ Palazzo Riccardi; но въ нихъ Донателло свободнѣе передаетъ ихъ содержаніе, обрабатывая сюжетъ въ болѣе натуралистическомъ духѣ. Мы видимъ здѣсь похищеніе Палладіума Діомедомъ, Геркулеса подъ игомъ амура, садъ Гесперидъ, тріумфъ амура, освобожденіе Аріадны и пр. и пр. Козимо Медичи, для котораго сдѣланы были эти медальоны, поручаетъ Дона-

телло храненіе своихъ коллекцій; Донателло реставрируетъ нѣкоторыя античныя статуи, какъ напримѣръ Марсіаса, который теперь находится въ Uffizzi.

Много античнаго вліянія и въ мраморной баллюстрадѣ круглаго балкончика въ Прато, съ котораго показываютъ народу поясъ Богородицы, исполненной Донателло въ 1434 году. Но натуралистическое исполненіе даетъ этому произведенію характеръ времени Возрожденія. Тутъ въ высокомъ рельефѣ изображена вереница танцующихъ и играющихъ на разныхъ инструментахъ толстенькихъ и смѣющихся дѣтей. Оживленныя ихъ лица гармонируютъ съ радостными, торопливыми и увлекающимися ихъ движеніями. Руки и ноги ихъ, выступая изъ подъ волнующихся линій легкихъ драпировокъ, переплетаются въ граціозную, полную прелести гирлянду; все преисполнено радости и веселья; только натуралистическая толстота ихъ членовъ и нѣкоторая пухлость конечностей лишаютъ это прекрасное произведеніе граціозной легкости. Другой подобный же рельефъ сохраняется въ Museo Nationale во Флоренціи, гдѣ онъ стоитъ рядомъ съ барельефами Лукки делла Роббіа, изображающими тотъ же сюжетъ. Оба эти произведенія были сдѣланы для баллюстрады Флорентинскаго собора, и мы не знаемъ, почему они не были поставлены на свое мѣсто. Сравненіе этихъ барельефовъ очень поучительно. Группы дѣтей della Robbia прелестью граціозныхъ мотивовъ, тонкостью отдѣлки и красотою частностей составляетъ одно изъ лучшихъ произведеній времени ранняго Возрожденія, и работа Донателло далеко уступаетъ имъ. Но очевидно, рельефъ Донателло, поставленный на свое мѣсто въ нѣкоторомъ отдаленіи, будетъ казаться живѣе и выразительнѣе, ибо

рѣзкости смягчатся, а тонкая работа Лукки исчезнетъ на разстояніи и покажется плоской и незначительной. Въ этомъ рельефѣ, какъ въ своемъ Маркѣ, Донателло держался оптическихъ условій, слѣдуя въ этомъ примѣру великихъ мастеровъ Греціи.

Къ монументальнымъ работамъ Донателло, сохранившимся во Флоренціи, принадлежатъ: бронзовая группа Юдифи и Олоферна, надгробный памятникъ папы Іоанна XXIII, саркофагъ Медичи и скульптурныя украшенія старой сакристіи въ S. Lorenzo.

„Юдифь“ была заказана Синьоріей въ воспоминаніе изгнанія Афинскаго герцога и какъ предостереженіе будущимъ тиранамъ; она должна была служить символомъ свободы и поставлена, въ назиданіе потомковъ, у входа въ Palazzo Vecchio. Въ 1504 году ея мѣсто замѣнилъ Давидъ Микель-Анжело, а „Юдифь“ была перенесена напротивъ, подъ арку Loggia di Lanzi. Выраженіе героической библейской дѣвы въ ея грандіозной энергіи удалось какъ нельзя болѣе художнику, но висячія ноги Олоферна почти комически нарушаютъ гармонію всей группы.

Надгробный памятникъ Іоанна XXIII заслуживаетъ особеннаго вниманія, такъ какъ онъ сдѣлался образцомъ для многочисленныхъ монументовъ, украсившихъ впродолженіи XV столѣтія церкви Италіи; въ этомъ родѣ произведеній Донателло съумѣлъ подчинить пластическія фигуры архитектурнымъ условіямъ и создать высоко-художественное цѣлое.

Развѣнчанный на Констанскомъ соборѣ Іоаннъ послѣдніе годы своей жизни провелъ во Флоренціи, гдѣ и умеръ въ 1418 году. Его похоронили въ Крещатикѣ, и Донателло заказанъ былъ для него памятникъ. Сверхъ

украшеннаго цвѣточными гирляндами цоколя возвышаются четыре пилястра, образуя собою три полукруглыя ниши, въ которыхъ помѣщены три статуи, олицетворенія добродѣтелей: Вѣры, Любви и Надежды (послѣдняя статуя работы Michelozzo, ученика Донателло). По фризу — изображеніе папской тіары и фамильныхъ гербовъ; два генія держатъ картушъ съ надписью: Ioannes quondam papa XXIII и т. д. Затѣмъ, на смертномъ ложѣ бронзовая фигура усопшаго — превосходное, не идеализированное портретное изображеніе. Надъ усопшимъ балдахинъ, увѣнчанный кардинальской шляпой; на внутренней стѣнѣ подъ балдахиномъ — погрудное изображеніе Мадонны съ Младенцемъ, исполненное, какъ и весь монументъ (кромѣ статуи самого папы), изъ мрамора.

Подобный этому памятнику Донателло сдѣлалъ для кардинала Rinaldo dei Brancacci въ Неаполѣ въ церкви S. Angelo in Nilo. Кромѣ того, въ *Montepulciano* сохранились разрозненныя части надгробнаго памятника Bartolomeo Aragazzi, работы Донателло.

Саркофагъ, въ которомъ схоронены останки Giovanni Medici и жены его Picarda, родителей Косьмы, помѣщенъ въ старой сакристіи S. Lorenzo, стѣны которой Донателло украсилъ превосходными медальонами по угламъ; въ нихъ онъ изобразилъ Евангелистовъ, и эти глубоко задумчивые и вдохновенные мужи, окруженные своими символическими звѣрями, принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ мастера, исполненнымъ въ высокомъ монументальномъ стилѣ.

Кромѣ описанныхъ нами произведеній Донателло, сохранилось большое количество барельефовъ, бюстовъ и небольшихъ статуй изъ бронзы, мрамора, терракоты и гипса. Все это сохраняется въ различныхъ церквахъ,

музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ. Конечно многое, слывущее за работу Донателло, работа его учениковъ или копіи. Среди этого богатства невольно останавливаешься передъ нѣкоторыми изъ этихъ сокровищъ съ восторгомъ и наслажденіемъ. Нѣкоторыя изъ нихъ поразительны по своей правдивости и той свойственной Донателло красотѣ, которая проникаетъ линіи и формы, несмотря на ихъ полную реальность. Кто не знаетъ небольшаго рельефа, на которомъ изображенъ Креститель-ребенокъ въ профиль (Museo Nationale)? (См. рис. № 4). Въ этомъ личикѣ художникъ умѣлъ передать выраженіе нѣкоторой ограниченности, часто бывающее у дѣтей при переходѣ въ отроческій возрастъ и указывающее внимательному наблюдателю на сильно развивающуюся внутреннюю духовную жизнь. Кто не знаетъ Св. Цециліи, принадлежащей лорду Ельхо (см. рис. № 5), тоже изображенной въ профиль? Скромно склоненная, уста полуоткрыты для молитвы; повязка охватила ея волнистыя кудри, связанныя сзади красивымъ узломъ; простая діадема на благородной головѣ дѣвственницы. Обработка этого рельефа такъ нѣжна и тонка, что возвышенія его надъ фономъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ не толще листа бумаги. Въ этихъ работахъ Донателло удавалось совершенно укрощать своего демона, и сколько красоты проявляли собою вызываемыя имъ подъ этимъ счастливымъ расположеніемъ формы! Мы знаемъ нѣсколько бюстовъ, столь же тонко выработанныхъ, столь же прелестныхъ; мы знаемъ еще другіе, какъ напр. бюстъ de Usano, сдѣланный изъ терракотты и раскрашенный, въ которыхъ изображенія служившихъ имъ оригиналами лицъ передано съ такою силою, съ такою поражающею правдою, что мы можемъ ихъ счи-

тать образцами правильно усвоеннаго художникомъ реализма.

Всѣ эти качества болѣе или менѣе проявляются и въ тѣхъ барельефахъ, на которыхъ онъ изображаетъ Мадонну съ Младенцемъ *) или событія изъ Евангелія. Много работъ въ этомъ родѣ, о которыхъ упоминаетъ Вазари, не дошло до насъ; но за то много находится въ различныхъ коллекціяхъ произведеній, не совсѣмъ правильно приписанныхъ нашему художнику.

Въ 1451 году Донателло приглашается въ Падую для исполненія колоссальной конной статуи изъ бронзы знаменитаго кондотьери Gattamelata.

Со временъ упадка римской скульптуры въ Италіи не было вылито изъ бронзы ни одной конной статуи, и попытка Донателло была почти дерзостью по своей смѣлости, даже въ чисто техническомъ отношеніи; отливка такой массы металла была неслыханною новостью. Донателло еще въ Римѣ могъ изучать конную статую Марка Аврелія; но, кажется, античные кони Св. Марка служили ему болѣе образцомъ. Донателло разрѣшилъ и эту задачу блистательно. „Онъ и Вероккіо болѣе всѣхъ подошли къ древнимъ образцамъ въ изображеніи конной статуи“, говоритъ Вазари.

Изображенный на конѣ Гаттамелата въ античномъ костюмѣ, напоминающемъ императоровъ, въ лѣвой рукѣ держитъ поводья, въ правой жезлъ. Голова не покрыта; на ногахъ длинныя шпоры; на спинкѣ сѣдла крылатый геній въ плоскомъ рельефѣ. Подъ всадникомъ мощный

*) Въ нашемъ небольшомъ собраніи находится барельефъ, изображающій Мадонну съ Младенцемъ, работы Донателло, находившійся въ собраніи Albergotti въ Ареццо.

4

5

конь; лѣвою переднею ногою онъ опирается на ядро— предосторожность для обезпеченія устоя. Выработка анатомическихъ подробностей лошади превосходна; формы мощны и крупны, такъ что всадникъ кажется нѣсколько малымъ; въ выраженіи какъ бы сознаніе всепобѣждающей силы. Статуя поставлена на высокомъ пьедесталѣ передъ церковью Св. Антонія.

Пребываніе Донателло въ Падуѣ—гдѣ его удерживаютъ до 1456 года и гдѣ, кромѣ конной статуи, онъ съ помощью многихъ учениковъ исполняетъ обширныя работы по украшенію мраморной алтарной сѣни для церкви Св. Антонія — имѣетъ рѣшительное вліяніе на мѣстную школу художниковъ. На его стилѣ воспитываются молодой Мантенья и братья Беллини, и воспринятые отъ него новые взгляды на искусство дѣлаются поворотной точкой, какъ для Падуанской, такъ и для Венеціанской школы.

Остатокъ дней своихъ Донателло проводитъ во Флоренціи. Послѣднія его работы — бронзовые рельефы для кафедры Св. Лаврентія и бронзовую статую Людовика Тулузскаго—окончилъ послѣ его смерти его ученикъ Bertoldo. Донателло умеръ въ 1466 г. 80-ти лѣтнимъ старикомъ.

Таковъ былъ Донателло: смѣлый, почти дерзкій, съ пламенною душою, съ беззаботнымъ нравомъ, свысока смотрѣвшій на мелочи ежедневной жизни, но постоянно и вѣрно стремившійся къ своей разъ предназначенной цѣли. Всѣ созданія его запечатлѣны выраженной въ нихъ стихійной силой и твердымъ пониманіемъ основъ искусства. Вліяніе его было громадно: всѣ, кто только работалъ надъ мраморомъ и бронзою, были его учениками, говоритъ Вазари. Длинный рядъ

славныхъ именъ идетъ отъ него, и это были все представители новаго искусства, созидавшіе произведенія, которыя составляютъ славу XV вѣка. Въ числѣ его послѣдователей и учениковъ мы видимъ Michelozzo Michelozzi, Antonio Averulino, Desiderio de Sattignano, братьевъ Rosselino, наконецъ Andrea Verocchio, въ мастерской котораго образовываются Леонардо да Винчи и Перуджино. Микель-Анжело былъ представителемъ искусства Донателло, развитаго до его крайнихъ предѣловъ.

Но, кромѣ непосредственнаго вліянія на скульптуру, вліяніе Донателло на живопись было едва ли не значительнѣе. Живописи, а не скульптурѣ, дано было быть выразительницею новыхъ идеаловъ, и все то, что явилось въ произведеніяхъ Донателло—отъ правильной постановки фигуры до способа изображать складки прикрывающихъ фигуру одеждъ, отъ анатомически вѣрно переданныхъ формъ до тончайшаго выраженія индивидуальнаго характера лица—все это усвоено было живописцами, стремящимися познать природу путемъ, указаннымъ нашимъ художникомъ. Какъ въ скульптурѣ, такъ и въ живописи, Донателло принадлежитъ честь подготовить флорентинское искусство до возможности созданій свободныхъ и величавыхъ образовъ Леонардо да Винчи, Микель-Анжело и Рафаеля. Онъ же даетъ новое направленіе сѣвернымъ школамъ Италіи. Въ Венеціи онъ пробуждаетъ мѣстныхъ художниковъ, которые безъ его вліянія оставались бы еще долго на византійской почвѣ; въ Падуѣ онъ даетъ толчекъ мѣстному искусству, и Мантенья исключительно ему обязанъ пластическими элементами, составляющими главную суть его живописныхъ работъ.

ГЛАВА III.

Мазаччіо.

Въ области зодчества и скульптуры у порога XV столѣтія реформаторами искусства являются намъ почти что монументальные образы Брунеллески, Гиберти и Донателло. Но не ихъ искусству дано было быть выразителемъ идеала новаго времени; какъ зодчество, такъ и скульптура расчищали путь живописи; она была выразительницею идеаловъ новаго времени, ибо только она одна могла человѣка освободить изъ его изолированнаго положенія, приведя его въ различныя соотношенія къ другимъ лицамъ и къ окружающей его природѣ. Этотъ шагъ освобожденія сдѣланъ Мазаччіо. Подобно тѣни промелькнула его личность въ исторіи; родившись вмѣстѣ съ вѣкомъ, почти наканунѣ того конкурса, на которомъ Гиберти побѣдилъ Брунеллески, черезъ 27

лѣтъ онъ уже сошелъ въ могилу; жизнь его была 10-ю годами короче жизни Рафаеля, и, несмотря на кратковременную жизнь, онъ успѣлъ совершить то, на что онъ былъ призванъ.

Съ величайшимъ благоговѣніемъ вступаемъ мы въ капеллу, на стѣнахъ которой сохранились его фрески. Это—капелла Бранкаччи. Въ ней живъ еще геній, вліяніе котораго на современниковъ и потомковъ было неизмѣримо. Образы, взирающіе на насъ съ этихъ стѣнъ,—свидѣтельства величайшаго подвига, ибо въ нихъ освобожденная видимая форма была выраженіемъ освобожденія духа. Эти образы остались вѣчно живыми, ибо они были благовѣстомъ законовъ новаго великаго стиля. Это признавалось какъ современниками Мазаччіо, такъ и потомками, и рано умершій юноша сталъ учителемъ многихъ поколѣній. Сюда, въ эту капеллу, шли учиться художники всѣхъ направленій. Престарѣлый Фра Беато Анжелико заглянетъ сюда посмотрѣть на это новое искусство, и въ послѣднихъ своихъ работахъ въ Ватиканѣ онъ приложитъ это новое искусство къ своимъ вдохновеннымъ созданіямъ. Фра Филиппо Липпи еще мальчикомъ лазаетъ въ своемъ кармелитскомъ подрясникѣ по подмосткамъ, на которыхъ работалъ Мазаччіо, и впечатлительная натура мальчика трепещетъ восторгомъ; въ своихъ созданіяхъ онъ покажетъ то, чему здѣсь научился. Сынъ его Филиппино окончитъ прерванную смертью работу великаго мастера, и это составитъ лучшее, что онъ произведетъ впродолженіи всей своей жизни: какъ будто геній неоконченныхъ работъ вдохновитъ его. Сюда придутъ учиться Алессо Бальдовинетти, Андреа дель Кастаньо, Вероккіо, Гирландайо, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Фра Бартоломео, Андреа

дель Сарто и наконецъ il divinissimo Микель Анжело. Сюда же придетъ затѣмъ молодой Рафаель, и передъ его очами сдернется завѣса, и онъ прозрѣетъ необъятные горизонты того искусства, представителем и завершителемъ котораго онъ призванъ быть. Образы Мазаччіо укажутъ ему съ одной стороны на великое прошлое, на Джіотто, съ другой—на будущее, и въ этомъ будущемъ великій Рафаель, во время своего полнаго развитія, не будетъ въ состояніи отрѣшиться отъ образовъ этой капеллы и будетъ воспроизводить. ихъ въ своихъ самыхъ зрѣлыхъ и вдохновенныхъ созданіяхъ. Все поколѣніе художниковъ, до Вазари включительно, пойдетъ сюда за вдохновеніемъ и наукой. Наконецъ, въ наше время, придетъ сюда изъ дальнихъ и холодныхъ странъ художникъ, и этому художнику фрески Мазаччіо откроютъ тайну самостоятельнаго творчества. Это будетъ нашъ Ивановъ. Фигуры его картины выдаютъ его знакомство съ фигурами Мазаччіо и его „озябшій мальчикъ" напоминаетъ „озябшаго" капеллы Бранкаччи такъ же, какъ Рафаелевское „Изгнаніе изъ рая" Мазаччьевскую фреску.

Заслуга Мазаччіо состояла въ томъ, что онъ соединялъ въ себѣ все то, чего достигло въ его время знаніе, и, возвратясь къ великимъ основамъ Джіотто, онъ выполняетъ высшія требованія композиціи. Въ стремленіи къ истинѣ, въ передачѣ только нравственнаго смысла событія, онъ, передавая одно необходимое, отрѣшается отъ тѣхъ излишествъ и переполненій, которыя введены были послѣдователями Джіотто. Въ великомъ прошломъ композиціи, подобныя „Воскресенію Друзіанны", „Взятію Іоанна на небо" и „Смерти Св. Франциска", т. е. величайшія проявленія генія Джіотто служатъ ему какъ бы точкой отправленія.

Но къ этимъ композиціямъ онъ возвращается вооруженный новыми знаніями перспективы, пластическаго пониманія формы и пріемовъ свѣто-тѣни, которыя помогаютъ этимъ формамъ выступать и удаляться, и наконецъ всего того, къ чему стремились великіе его современники Брунеллески, Гиберти и Донателло и что уже сдѣлалось, благодаря ихъ творчеству и настойчивымъ опытамъ, достояніемъ искусства. Въ особенности, заслуга Мазаччіо была въ томъ, что онъ пріурочилъ живописи пластическую форму, столь свободно выраженную въ произведеніяхъ Донателло, величіе которой было въ полномъ совокупленіи натурализма съ тѣмъ, что дало изученіе древнихъ греческихъ и римскихъ образцовъ. Образы Мазаччіо являлись дѣйствительно реальными, а не символическими; онъ помѣщалъ ихъ въ пространствѣ каждый на свое мѣсто; искусное распредѣленіе свѣта и тѣни создавало вокругъ ихъ дѣйствительную атмосферу, среди которой совершалось событіе, вызванное творческой фантазіей и оживленное высокой поэзіей. Въ Мазаччіо, какъ въ фокусѣ, отразилось лучшее Джіоттовское, чтобы идти далѣе въ свободномъ развитіи къ совершенству Рафаеля. На немъ искусство какъ бы провѣрило самобытныя, глубоко внѣдрившіяся въ душѣ народа силы, которыя однѣ могли обезпечить успѣхъ самостоятельнаго роста при разнообразіи различныхъ условій, а особенно при подавляющей мощи вліянія, подобнаго вліянію возродившейся древности; мы знаемъ, что это послѣднее вліяніе подавило литературу; но искусство только воспользовалось имъ, оно развивалось самостоятельно. Великимъ борцомъ за это самостоятельное развитіе былъ Мазаччіо.

Къ сожалѣнію, мы знаемъ очень мало о жизни Ма-

заччіо; даже принадлежность ему многихъ сохранившихся подъ его именемъ произведеній оспаривается нѣкоторыми современными писателями объ искусствѣ, и едва ли какое другое знаменитое имя окружено подобнымъ туманомъ, какъ имя Мазаччіо.

Онъ родился въ окрестностяхъ Флоренціи, въ *Castel san Giovanni di val d'Arno,* въ день Св. Ѳомы 21 Декабря 1401 года и былъ названъ именемъ этого святаго. Отецъ его Ser Giovanni di Simone Guidi, изъ семейства Scheggia, былъ нотаріусомъ. Нѣсколько презрительная передѣлка имени Ѳомы въ Мазаччіо (Ѳомка) вызвана была, по словамъ Вазари, равнодушіемъ молодаго художника ко всему, что не было искусствомъ; со страстью преданный ему, онъ не обращалъ вниманія ни на одежду, ни на ѣду, ни на свои денежныя дѣла, которыя ставили его въ затруднительныя положенія, и онъ боролся съ ними впродолженіи всей своей жизни. Мало знаемъ мы и о его воспитаніи. Подъ вліяніемъ оживляющей дѣятельности художественнаго міра, уже развернувшейся особенно въ области пластики, Мазаччіо посвятилъ себя всецѣло искуству. Его учителемъ живописи Вазари называетъ Masolino da Panicale, чему не противорѣчитъ общность ихъ техническихъ пріемовъ, заставившихъ многихъ видѣть въ первоначальныхъ работахъ Мазаччіо произведенія его учителя. Но все это предположенія. Навѣрно можно сказать только то, что съ самыхъ юныхъ лѣтъ любознательность его не оставляла безъ вниманія ничего, что могло помочь ему въ его развитіи, и влекла его къ Брунеллески и Донателло учиться перспективѣ, рисованію съ натуры и антиковъ и теоріи раккурсовъ и свѣто-тѣни. Всѣ его позднѣйшія произведенія доказываютъ, что ему, кромѣ современни-

ковъ, включая сюда и Paolo Uccelli, посвятившаго себя всецѣло приложенію перспективы къ живописи, не были чужды и произведенія великихъ предшественниковъ; вѣроятно, много часовъ провелъ въ своей юности Мазаччіо въ капеллахъ S. Croce и S. Maria Novella, гдѣ Джіотто и Орканья указывали ему настоящій путь развитія. Къ сожалѣнію, все, что было имъ нарисовано въ это время, не сохранилось. Вазари разсказываетъ о двухъ картинахъ, на которыхъ изображено было: „Исцѣленіе бѣсноватаго" и „Благовѣщеніе", возбудившихъ удивленіе современниковъ мастерствомъ перспективы; а въ фрескѣ, изображавшей Св. Ивона, Мазаччіо показалъ какъ надо рисовать фигуру, когда точка зрѣнія помѣщена ниже линіи горизонта. Вѣроятно, при исполненіи этихъ картинъ онъ увидалъ, что ему, подобно Брунеллески и Донателло, надо ѣхать въ Римъ, чтобы расширить свой художественный кругозоръ. И въ Римѣ мы дѣйствительно находимъ сохранившіяся фрески въ церкви Св. Климента и по нимъ можемъ судить о раннемъ развитіи художника.

Эти фрески, изображающія крестную смерть Спасителя, событія изъ жизни Св. Екатерины Александрійской и Св. Климента (какъ предполагаютъ), исполнены были по заказу Gabriel Condulmer (впослѣдствіи папа Евгеній IV). Капелла, на стѣнахъ которой онѣ нарисованы, находится направо отъ входной сѣверной двери древней, украшенной Іоническими колоннами и мозаиками, базилики Св. Климента. Изображенія Евангелистовъ и Отцовъ церкви по своду совершенно разрушены; насколько можно судить по едва сохранившимся остаткамъ, они очень напоминаютъ подобныя же изображенія по своду Крещатика въ Castiglione d'Olone работы

Мазолино. Въ такомъ же полуразрушенномъ состояніи и фрески наружной арки — „Благовѣщеніе“ и „Св. Христофоръ, переносящій маленькаго Христа черезъ рѣку“.

„Крестная смерть Спасителя“ занимаетъ собою всю алтарную стѣну. Христосъ на крестѣ и около него два распятыхъ разбойника. Воины, пѣшкомъ и на коняхъ, вооруженные, въ разнообразныхъ положеніяхъ. Магдалина обнимаетъ крестъ, на которомъ распятъ Спаситель. На переднемъ планѣ слѣва 4 фигуры пришедшихъ посмотрѣть на казнь: одинъ изъ нихъ въ угрожающей позѣ, съ кошелькомъ въ рукахъ, вѣроятно Іуда. Ближе къ серединѣ—Марія въ обморокѣ, поддерживаемая тремя женщинами и Іоанномъ.

Несмотря на полуразрушенное состояніе этой фрески, красота нѣкоторыхъ группъ невольно привлекаетъ къ себѣ; такъ, упавшая въ обморокъ Марія и поддерживающія ее женщины исполнены такъ художественно, что Перуджино прямо повторилъ эту группу въ одномъ изъ своихъ произведеній. Реалистическое направленіе замѣтно, какъ въ смѣлости раккурса, такъ и въ выполненіи анатомическихъ подробностей. Чувствуется уже разрывъ съ традиціонной композиціей позднѣйшихъ Джіоттистовъ и борьба со старыми вліяніями, отъ которыхъ еще не освободился 17 лѣтній художникъ.

По боковымъ стѣнамъ капеллы, слѣва изображены событія изъ жизни Св. Екатерины; справа, сцены неизвѣстной намъ легенды, которую нѣкоторые выдаютъ за легенду Св. Климента; но въ его жизни не находится ничего подобнаго, что изображено на этихъ фрескахъ, впрочемъ очень пострадавшихъ. Тутъ мы видимъ рожденіе какого-то святаго, его появленіе среди воиновъ, причемъ на него указываетъ ребенокъ, чудо и наконецъ

его смерть. На одной фрескѣ изображенъ лежащій на постели старецъ и близь него духовное лицо въ той же позѣ, какъ сидящій у постели заснувшаго епископа Ассизи на Джіоттовской фрескѣ капеллы Барди.

Гораздо значительнѣе фрески лѣвой стѣны, изображающія эпизоды изъ жизни Св. Екатерины. Лучшая изъ нихъ та, въ которой мы видимъ Екатерину доказывающею передъ императоромъ и собравшимися учеными истину своего ученія. Въ глубинѣ залы на престолѣ сидитъ императоръ; по сторонамъ его на скамьяхъ размѣстились 8 ученыхъ, бо̀льшею частью старцевъ. Въ лицѣ внимательно слушающаго императора величественное спокойствіе съ нѣкоторыми признаками удивленія. По пальцамъ исчитываетъ молодая Святая свои доказательства спокойно и послѣдовательно, и ея убѣжденія начинаютъ дѣйствовать на ученыхъ, особенно на того, что сидитъ слѣва: книга его забыта на колѣняхъ, руки сложены и выраженіе лица ясно и громко свидѣтельствуетъ о его обращеніи. Въ этой фрескѣ видны уже величіе и простота, глубоко проникнутый и серьезный замыселъ, равновѣсіе и гармонія отдѣльныхъ частей композиціи, правильное отношеніе фигуръ другъ къ другу и ко всему занимаемому ими пространству; особенно замѣчательно то искусство, съ которымъ художникъ наполнилъ атмосферой разстояніе Святой отъ сидящаго за нею императора. Все это тѣ черты, которыя въ полномъ своемъ развитіи составили главную сущность искусства Мазаччіо. Сама Святая, въ простомъ голубомъ платьѣ, но съ золотымъ сіяніемъ надъ ея бѣлокурой, невинной и разумной головкой, при удивительной простотѣ позы и движеній, выражающихъ внутреннія ея побужденія, столь же прекрасна, какъ хороши, правдивы и

выразительны лица, позы и жесты ее слушающихъ. Разнообразны выраженія ихъ лицъ: видно, что они невольно сдаются, кто нѣхотя, а кто съ радостной стремительностью. Слѣдствія этого „диспута" изображены въ видимомъ черезъ открытое окно ландшафтѣ: среди горящаго пламени новообращенные доказываютъ свою вѣру; ихъ предали костру; близь нихъ обратившая ихъ Святая; она укрѣпляетъ ихъ мужество и утѣшаетъ своимъ ласковымъ, убѣждающимъ словомъ.

Та фреска, на которой Екатерина отказывается поклониться идолу и смѣется надъ нимъ передъ собравшейся толпой, замѣчательна поразительной выразительностью изображенныхъ зрителей.

Фреска, изображающая колесованіе Екатерины и ангела, разрушающаго орудіе казни, болѣе другихъ разрушена; но зато хорошо сохранилась та, на которой мы видимъ сидящую у окна царскую дочь и Св. Екатерину, разговаривающую съ ней черезъ окно; уходящая вдаль улица нарисована видимо съ цѣлью показать свое знаніе линейной перспективы. На царевнѣ простое зеленое платье, на головѣ корона; вся ея фигура дышетъ прелестью, нѣжностью и естественностью; въ скромной позѣ, сложивъ руки на колѣняхъ, она упивается словами Святой. Сцена задумана болѣе въ идеальномъ, нежели реалистическомъ характерѣ, и недаромъ пользовалась эта фреска такою славою среди современниковъ, видѣвшихъ въ подобныхъ зачаткахъ великое будущее молодаго художника. Справа отъ этой фрески изображена казнь новообращенной царевны. Палачъ, красивый, стройный юноша, формы котораго превосходно рисуются, благодаря его узкому платью, только что окончивъ свое кровавое дѣло, влагаетъ мечъ въ ножны. На землѣ отка-

тившаяся голова Мученицы, отдѣленная отъ тѣла, лежащаго съ сложенными крестомъ на груди руками. Ангелъ несетъ душу Усопшей высоко въ небѣ, озаренномъ пурпуровымъ свѣтомъ.

На послѣдней фрескѣ мы видимъ Екатерину колѣнопреклоненною: какъ жертва, она покорно склонила голову и ждетъ удара меча. Ея прелестная головка окрашена въ свѣтломъ розоватомъ тонѣ. На скалахъ задняго плана ангелы кладутъ ея тѣло въ гробницу, а чистая ея душа уносится, подобно душѣ царевны, ангеломъ въ лазурную высь.

Эти фрески производятъ впечатлѣніе, подобное тому, какое мы испытываемъ, глядя на фрески въ Ассизи, изображающія легенды изъ жизни Св. Франциска, начинающаго Джіотто. Какъ тамъ, такъ и здѣсь возбуждаются тѣ же вопросы и тѣ же сомнѣнія: не принадлежитъ ли вся работа учителю, или ученикъ продолжалъ прерванную учителемъ работу? и т. д. И здѣсь, какъ и тамъ, эти вопросы и сомнѣнія разрѣшаются тѣмъ, что 17 лѣтній юноша, слѣдуя усвоеннымъ имъ пріемамъ, продолжаетъ манеру учителя, въ этомъ случаѣ Мазолино; но пробуждающаяся сила самостоятельнаго генія на каждомъ шагу проявляетъ себя; поэтому колебанія, противорѣчія и несовершенства, постепенно исчезающія. Рядомъ съ прекрасными и зрѣло обдуманными фигурами мы видимъ другія, болѣе слабо исполненныя; неувѣренность смѣняется страстнымъ порывомъ; повсюду сомнѣнія: остаться ли при старыхъ пріемахъ или довѣриться своимъ собственнымъ силамъ. Въ техникѣ наложенія красокъ видны пріемы, выработанные еще въ мастерской Antonio Venetiano и отъ него, черезъ Старнину, перешедшихъ къ Мазолино. Въ приложеніи знанія перспективы и

умѣнья изображать голое тѣло, сравнительно съ извѣстными намъ произведеніями Мазолино въ Castiglione d'Olona, положительный успѣхъ. Въ нѣкоторыхъ композиціяхъ мощь генія. Слѣдовательно, весь циклъ фресокъ капеллы Св. Климента говоритъ о переходномъ времени: это—произведеніе геніальнаго юноши, воспитаннаго въ извѣстныхъ традиціяхъ, но самостоятельное поступательное развитіе котораго замѣтно на каждомъ шагу.

Эти фрески были окончены въ 1420 году; мы видимъ Мазаччіо въ Флоренціи записаннымъ въ цѣхъ аптекарей, подъ 17 Январемъ 1421 года.

Въ Римѣ, кромѣ описанныхъ фресокъ, Мазаччіо нарисовалъ алтарную икону in tempera для S. Maria Maggiore. На ней была изображена церковь „Богородицы на снѣгу“ (S. Maria della neve); около нея папа Мартынъ V и императоръ Сигизмундъ, окруженные святыми. Фигуры были исполнены такъ хорошо, что казались выступающими изъ картины. Вазари, описывая эту икону, прибавляетъ, что онъ любовался ею вмѣстѣ съ Микель-Анжело, который очень ее хвалилъ *).

Съ 1421 года Мазаччіо поселяется во Флоренціи. Не блестящи его денежныя дѣла и внѣшняя обстановка. Вмѣстѣ съ матерью и младшимъ братомъ онъ нанимаетъ квартиру недалеко отъ S. Croce за 10 флор. въ годъ; кромѣ того, у него есть лавка (bottega) близъ Bargello,

*) Въ Неаполитанскомъ музеѣ подъ № 33 находится икона, приписанная тамъ Gentile da Fabriano и названная въ каталогѣ: Liberco tra numeroso corteo che traccia le fondamenta dei tempio di S. Maria ad Nives in Roma. Байерсдорферъ и Зейдлицъ видятъ въ ней описанную у Вазари икону Мазаччіо. Фигуры небольшаго размѣра, и стиль работы очень близокъ къ стилю фресокъ Св. Климента.

за которую онъ платитъ 2 флорина. Онъ держитъ помощника Andrea di Giusto; но, какъ видно, послѣдній не всегда получаетъ свое жалованье, ибо въ 1426 году за мастеромъ оставалось 6 флориновъ. Получая за свои работы по 6 сольди въ день, Мазаччіо по безпечности или недостаточности постоянно въ долгахъ. Такъ онъ долженъ живописцу Niccolo di Ser Lapo 102 лиры и 4 сольди и еще 6 флориновъ нѣкоему Piero Battiloro; кромѣ того, вещи его постоянно въ закладѣ въ ссудныхъ кассахъ leoni и vacha (льва и коровы). Въ 1427 году самый большой долгъ Niccolo частью былъ уплаченъ; оставалось только 68 флориновъ, но (какъ значится въ записи 1430 года) не было никакой надежды получить ихъ, ибо „Томазо ушелъ въ Римъ, и, *какъ говорятъ*, тамъ умеръ, а братъ его отказался отъ наслѣдства". Всѣ эти грустные, но единственно достовѣрные факты изъ жизни нашего художника сохранились въ кадастровыхъ описяхъ, установленныхъ Джіованни Медичи въ 1427 году въ виду равномѣрной раскладки податей. Врядъ ли чья біографія обставлена такими нерадостными, будничными и непоэтическими подробностями. Но, какъ видно, нашъ художникъ забывалъ обо всемъ, погруженный въ свое искусство, и, вѣроятно, это равнодушіе къ мірскимъ дѣламъ было поводомъ насмѣшливой клички „Masaccio", которую онъ сдѣлалъ однимъ изъ славнѣйшихъ именъ въ исторіи искусства!

Во Флоренціи ему предшествовала репутація, сдѣланная имъ въ Римѣ. По своемъ пріѣздѣ вскорѣ онъ получаетъ очень значительный заказъ, расписать фресками капеллу Бранкаччи, находящуюся въ церкви S. Maria del Carmine. Чтобы познакомить флорентинцевъ съ своимъ искусствомъ, онъ рисуетъ фреску,

изображающую Апостола Павла; эта фреска была цѣла еще въ 1675 году. По словамъ Вазари, въ этой фигурѣ Апостола Мазаччіо выказалъ большое мастерство въ изображеніи лица, для котораго онъ взялъ оригиналомъ Bartolo di Angiolino Angiolini. (Припомнимъ Донателло, изображающаго подъ видомъ апостоловъ Poggio и Manetti). Лицо это было столь выразительно и живо — una terribilità tanto grande — что ему недоставало только заговорить. „И кто видѣлъ“, продолжаетъ Вазари, „этого Павла, тотъ оцѣнитъ въ немъ выраженное благородство римскаго образованія, совокупленнаго съ непобѣдимой, преисполненной вѣры силой великой, божественной души. Въ этой фрескѣ Мазаччіо показалъ достойное удивленія искусство соблюсти раккурсъ, смотря снизу вверхъ на изображеніе (di scortare le vedute di sotto in su), какъ это видно особенно въ исполненіи ногъ Апостола, причемъ художникомъ превзойдены всѣ трудности; ибо та некрасивая старая манера *ставить людей на кончики ножныхъ пальцевъ* продолжалась до самаго того времени, пока Мазаччіо не довелъ эту сторону искусства до совершенства“. Вазари кромѣ того упоминаетъ *о двухъ голыхъ женщинахъ*, нарисованныхъ Мазаччіо въ это время для Casa Ruccellai. Къ сожалѣнію, онѣ не сохранились; но по нимъ можно бы было видѣть переходъ искусства художника отъ фресокъ Св. Климента къ фрескамъ капеллы Бранкаччи.

Съ самаго начала работа Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи была прервана по случаю освященія церкви, которое происходило 10 Апрѣля 1422 года. Художнику поручили изобразить это событіе на стѣнѣ одного изъ монастырскихъ переходовъ, надъ входомъ въ церковь. Онъ нарисовалъ торжественную процессію, въ которой,

кромѣ духовныхъ лицъ, помѣстилъ много портретныхъ изображеній своихъ согражданъ. Тутъ были нарисованы Брунеллески, Донателло, Мазолино, Antonio Brancacci (вѣроятно вкладчикъ капеллы), Niccolo da Usano, о превосходномъ бюстѣ котораго мы говорили, исчисляя работы Донателло, Джіованни Медичи, Валори и Ридольфи. Изображенія въ перспективѣ входныхъ монастырскихъ вратъ, стоящаго у нихъ привратника съ ключами и шествующая прямо на зрителя процессія искусною передачей приводили всѣхъ въ восторгъ. Фреска была нарисована in terra verde (сѣрой краской по сѣрому); она давно исчезла. Очень недавно, въ послѣдніе года найденъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ предполагалось нахожденіе этой фрески, небольшой фрагментъ, изображающій тоже процессію и по исполненію очень напоминающій манеру Мазаччіо, но нарисованный красками. Описанная фреска, извѣстная подъ названіемъ „Sagra", была окончена въ 1423 году; въ этомъ же году мы видимъ Мазаччіо принятымъ въ корпорацію художниковъ Св. Лукки; ему только 23 года. И вотъ онъ окончательно приступаетъ къ исполненію величественнаго произведенія, ставшаго основаніемъ новаго направленія искусства.

Когда и кѣмъ была основана капелла Бранкаччи — съ точностью неизвѣстно. Работы въ ней начаты были Мазолино. По всей вѣроятности, имъ написаны Евангелисты по своду и фрески въ люнетахъ, на которыхъ были изображены: „Призваніе Апостоловъ Петра и Андрея", „Отреченіе Петра" и „Navicella". Эти фрески лежатъ еще подъ покрывающей ихъ штукатуркой, потому ничего нельзя сказать о нихъ.

Капелла Бранкаччи—простой четырехъугольной формы; высокая полукруглая арка соединяетъ ее съ цер-

ковью; три стѣны завершаются полукруглыми люнетами, на которыхъ лежитъ плоскій куполъ. Среди алтарной стѣны узкое и довольно высокое полукруглое окно. Фрески купола и люнетовъ, какъ мы сказали, покрыты штукатуркой. Сохранившіяся фрески распредѣлены по пилястрамъ входной арки, по боковымъ стѣнамъ капеллы и по обѣимъ сторонамъ окна алтарной стѣны. Содержаніе ихъ — эпизоды изъ жизни Апостола Петра, исключая двухъ, на которыхъ изображено „Грѣхопаденіе“ и „Изгнаніе изъ рая“. Фрески расположены одна надъ другой въ два ряда; орнаментовка, отдѣляющая ихъ, очень проста; порядокъ ихъ распредѣленія слѣдующій:

I. По пилястрамъ входной арки.

Направо:

1) Грѣхопаденіе. Эта фреска, по показанію Вазари, рисована Мазолино.

2) Освобожденіе Петра изъ темницы; исполнена гораздо позднѣе Филиппино Липпи.

Налѣво:

3) Изгнаніе изъ рая.

4) Павелъ посѣщаетъ Петра въ темницѣ—Филиппино Липпи.

II. Правая стѣна.

5) Петръ воскрешаетъ Тавифу, и исцѣленіе калѣки у дверей храма. По Вазари—Мазолино.

6) Апостолы Петръ и Павелъ предъ Нерономъ; казнь Петра. — Филиппино Липпи.

III. Лѣвая стѣна.

7) Христосъ повелѣваетъ Петру достать монету изъ рта пойманной рыбы; Петръ отдаетъ монету привратнику Капернаума.

8) Воскресеніе сына царя Антіохіи. Петръ на престолѣ. Часть этой фрески исполнена Филиппино Липпи.

IV. Алтарная стѣна.

Верхній рядъ:

9) Проповѣдь Петра. По Вазари — Мазолино.

10) Петръ креститъ народъ.

Нижній рядъ:

11) Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больныхъ.

12) Петръ раздаетъ милостыню.

Замѣтная разница въ исполненіи этихъ фресокъ (мы не говоримъ о тѣхъ, которыя исполнены Филиппино Липпи—разница ихъ понятна) дала поводъ Вазари, а за нимъ и многимъ другимъ историкамъ искусства, приписать болѣе слабыя Мазолино. Мнѣніе это господствовало до нашего времени, пока тщательное изученіе этихъ фресокъ и сравненіе ихъ съ достовѣрною работою Мазолино въ Castiglione d'Olona не привели извѣстныхъ знатоковъ искусства Кроу и Кавальказелле къ положительному убѣжденію, что все сохранившееся въ капеллѣ Бранкаччи исполнено Мазаччіо, и что замѣтная разница въ исполненіи легко объясняется быстрымъ развитіемъ художника. Этотъ вопросъ сдѣлался однимъ изъ самыхъ жгучихъ въ исторіи искусства и породилъ цѣлую литературу. Большинство раздѣляетъ высказанное Кроу и Кавальказелле мнѣніе; но нѣкоторые, какъ напримѣръ Таузигъ, держатся показанія Вазари. Эрнестъ Ферстеръ, чтобы примирить возбужденное сомнѣніе, предполагаетъ даже существованіе двухъ Мазолино: одного, рисовавшаго въ Castiglione, и другаго, писавшаго спорныя фрески капеллы Бранкаччи.

Но разница въ исполненіи фресокъ капеллы Бран-

каччи не столь велика, чтобы предполагать участіе другаго мастера, въ извѣстныхъ намъ произведеніяхъ котораго (въ Castiglione) мы не видимъ, кромѣ общихъ обоимъ художникамъ пріемовъ наложенія красокъ, такого проявленія таланта, которое могло поставить его рядомъ съ Мазаччіо. Вспомнимъ, что Мазаччіо было только 23 года, когда онъ началъ свою работу; 27 лѣтъ онъ умеръ, и въ эти немногіе 4 года развитіе художника, подобнаго ему, должно было совершаться быстро. Между работами въ началѣ и тѣмъ, что создано было имъ къ концу своей кратковременной жизни, очень понятно то различіе, которое мы видимъ между слабѣйшими (слабѣйшими относительно: онѣ могли бы составить славу художнику, подобному Мазолино; онѣ ему ее и сдѣлали) и самыми зрѣлыми фресками капеллы.

При подробномъ разсмотрѣніи это будетъ видно само собою. Приступимъ же къ описанію этихъ фресокъ и прежде всего тѣхъ, въ которыхъ предполагается работа Мазолино.

1) *Грѣхопаденіе.* Вѣроятно, Мазаччіо началъ съ этой фрески. Прародители, совершенно нагіе, стоятъ подъ деревомъ; змѣя, съ женскою головою, спускается съ дерева къ Евѣ, у которой въ рукѣ сорванный запретный плодъ; она обращается къ Адаму съ умоляющимъ взоромъ, и онъ уже протягиваетъ къ плоду руку. Несмотря на то, что эта фреска считается самой слабой изъ всего цикла, она показываетъ уже на знаніе анатоміи и древнихъ образцовъ. У Адама и Евы очень правильныя пропорціи, хотя рисунокъ и не достигаетъ требуемой красоты; лица, своею реалистичностью, совершенно въ духѣ новаго времени.

2) *Петръ воскрешаетъ Тавифу, и исцѣленіе калѣки у*

дверей храма. Оба эпизода помѣщены на одной фрескѣ. Справа открытый портикъ, въ которомъ совершается „Воскресеніе", своимъ нереалистическимъ изображеніемъ совершенно восполняется правильностью перспективы другихъ зданій, расположенныхъ на площади и у храма; у Мазолино мы не находимъ ничего подобнаго; гораздо позднѣе смерти Мазаччіо онъ изображаетъ архитектурный стафажъ символически, какъ его изображали тречентисты; въ домахъ и галлереяхъ, которыми обставлялись его композиціи въ Castiglione, не могли бы помѣститься нарисованныя имъ фигуры. Настоящее приложеніе перспективы къ живописи, послѣ несмѣлыхъ попытокъ Antonio Veneziano, было однимъ изъ геніальныхъ проявленій Мазаччіо.

Самый эпизодъ „Воскресенія" изображенъ небольшимъ количествомъ фигуръ. Тавифа, еще закутанная въ саванѣ и очень напоминающая Друзіану Джіотто, приподымается съ своего смертнаго ложа и пристально смотритъ въ лицо Апостола, котораго величественный образъ съ приподнятой рукой изображенъ у входа портика, гдѣ совершается событіе. Два старца и человѣкъ въ тюрбанѣ, стоящіе у ложа, выражаютъ удивленіе, переходящее въ восторгъ. Пожилая женщина и другая, болѣе юная, колѣнопреклоненныя — поражены чудомъ. Нельзя было выразить эту сцену проще и лучше; чувствуешь духъ Джіотто, но въ болѣе выработанныхъ формахъ.

Слѣва фрески — величавая фигура Петра, соприсутствуемаго другимъ Апостоломъ, подходитъ къ калѣкѣ, простирающему къ нему руки съ мольбою объ исцѣленіи. Фигура Апостола точно вылита изъ бронзы: вся она преисполнена чудотворной силы.

Обѣ сцены художникъ соединилъ двумя проходящими

по площади юношами въ современномъ костюмѣ. На этихъ нейтральныхъ фигурахъ какъ-бы отдыхаетъ глазъ; онѣ не отвлекаютъ отъ впечатлѣнія главныхъ изображенныхъ на этой фрескѣ событій.

3) *Проповѣдь Петра.* Просто задуманная, но величественная композиція. Дѣйствіе происходитъ среди горнаго пейзажа. Апостолъ говоритъ народу, величественнымъ движеніемъ правой руки сопровождая пламенную свою рѣчь. Сзади его двое въ тюрбанахъ; передъ нимъ группа мущинъ и женщинъ въ различныхъ положеніяхъ; выраженіе глубокаго вниманія оживляетъ ихъ лица; прелесть нѣкоторыхъ женскихъ фигуръ напоминаетъ благородныя созданія Фра Беато Анжелико. Контрастъ старыхъ и серьезныхъ лицъ съ лицами, дышащими свѣжестью и молодостью, даетъ много жизни и разнообразія толпѣ собравшейся слушать Апостола, Самъ Апостолъ выполненъ въ томъ высокомъ стилѣ, высшее проявленіе котораго мы увидимъ впослѣдствіи въ „Афинской школѣ“ Рафаеля. Позою своею онъ напоминаетъ Петра предъидущей фрески; но драпировка его одеждъ, тамъ словно вылитая изъ бронзы, здѣсь обработана въ болѣе мягкихъ и широкихъ формахъ.

Указанныя нами особенности этихъ трехъ фресокъ краснорѣчиво говорятъ о геніальномъ художникѣ, но еще не обретшемъ вполнѣ своихъ силъ. Онъ только расправляетъ свои крылья. Въ работахъ Мазолино, которому многіе приписываютъ эти фрески, много съ ними общаго, кромѣ только тѣхъ геніальныхъ проблесковъ, по которымъ угадывается натура болѣе высшаго порядка. И въ первоначальныхъ картинахъ Рафаеля много общаго съ картинами его учителя Перуджино; многія композиціи его онъ почти повторяетъ; но въ самыхъ совершенныхъ

произведеніяхъ Перуджино мы не находимъ того, что видимъ въ самыхъ раннихъ и незрѣлыхъ работахъ Рафаеля и почему узнается геній. Такъ и тутъ. Чтобы быть справедливымъ къ учителю, мы готовы назвать, какъ фрески въ С. Климентѣ, такъ и эти три только что нами описанныя „исполненными въ манерѣ Мазолино", какъ называютъ Перуджиновской манерой первыя произведенія Рафаеля.

Слѣдующія фрески уже не подлежатъ никакому спору' и онѣ-то выразили собою все то, что составляетъ славу Мазаччіо. Изъ нихъ самая совершенная:

4) *Христосъ повелѣваетъ Петру достать изъ рта рыбы монету; Петръ уплачиваетъ ее привратнику Капернаума.* (См. рис. № 6).

Сюжетъ взятъ изъ Евангелія Матвѣя (гл. XVIII, 24, 25, 26, 27). „Когдаже пришли они въ Капернаумъ, то подошли къ Петру собиратели дидрахмъ и сказали: „Учитель вашъ не дастъ ли дидрахмы?"... Іисусъ сказалъ... но, чтобы намъ не соблазнять ихъ, поди на море, брось уду и первую рыбу, которая поймается, возьми; и, открывъ у ней ротъ, найдешь статиръ; возьми его и отдай имъ за Меня и за себя"... Три различные эпизода изображены на этой фрескѣ: Христосъ обращается къ Петру, Петръ исполняетъ повелѣніе Учителя, достаетъ изъ пойманной рыбы статиръ и отдаетъ его привратнику. Но эти три эпизода такъ скомбинированы, что составляютъ вмѣстѣ какъ бы одно органическое цѣлое. Главный интересъ сосредоточенъ на центральной группѣ — Христа, окруженнаго своими учениками; передъ ними, спиною къ зрителю, стоитъ привратникъ и требуетъ уплаты. Христосъ указываетъ на море, повелѣвая Петру поймать рыбу. Вдали налѣво Петръ, сбро-

6

сивши верхнюю одежду, достаетъ изъ пойманной рыбы монету; направо онъ же кладетъ ее въ протянутую руку привратника. На заднемъ планѣ ландшафтъ и горы. Событіе передано удивительно просто и естественно; ни одной лишней фигуры, ни одной ненужной подробности.

Изображеніе трехъ эпизодовъ, въ которыхъ три раза появляется одно и тоже лицо (Петръ), не только въ одной рамѣ, но среди реалистически задуманнаго пейзажа, и изокефальный характеръ группировки главной сцены, помѣщенной въ центрѣ композиціи, т. е. что, подобно древнему рельефу, всѣ фигуры помѣщены на одной высотѣ, только головы сзади стоящихъ уменьшены въ размѣрѣ — все это характеризуетъ то время, когда нарисована была эта фреска. Но это не умаляетъ ея высоко-монументальнаго стиля. Въ этой композиціи Мазаччіо слѣдуетъ основамъ Джіотто, воспринятымъ имъ въ ихъ высшемъ значеніи, въ той простотѣ и величіи, съ какими проявились онѣ въ фрескахъ капеллы Peruzzi, и съ своей стороны начинаетъ то искусство, завершителемъ котораго былъ Рафаель.

Въ центральной группѣ главными дѣйствующими лицами являются Христосъ, Петръ и привратникъ. Привратникъ помѣщенъ на первомъ планѣ, спиною къ зрителю; его простонародный типъ и своеобразный костюмъ рѣзко отличаются отъ идеальныхъ типовъ Апостоловъ и античныхъ складокъ ихъ широкихъ одеждъ. Въ его позѣ выражено много движенія и жизни: протянувъ одну руку и какъ бы настаивая на томъ, чтобы ему заплатили должное, другою онъ указываетъ на изображенное невдалекѣ строеніе; онъ смотритъ на Спасителя, какъ бы взывая къ Его чувству справедливости и уваженія къ законамъ.

Спаситель изображенъ молодымъ, но серьезнымъ и величественнымъ; въ Его эластическихъ, мягкихъ движеніяхъ передана живая натура. Петръ, личность котораго удивительно выдержана во всемъ циклѣ фресокъ, здѣсь изображенъ человѣкомъ болѣе нежели среднихъ лѣтъ; лицо его выражаетъ нѣкоторое удивленіе и вмѣстѣ съ тѣмъ рѣшимость исполнить странное приказаніе Учителя и полное довѣріе къ Его чудодѣйственной силѣ. Вся его фигура выступаетъ такъ пластически, что кажется не нарисованной, а высѣченной изъ мрамора мощнымъ рѣзцомъ Донателло. По ней можно видѣть, насколько Мазаччіо воспользовался успѣхами скульптуры и самъ проникся силою пластическаго выраженія. „Онъ идетъ по слѣдамъ скульпторовъ", сказалъ о немъ Вазари. Справа отъ Христа, фигура ученика съ высокимъ лбомъ, выражающимъ большую силу характера, одѣтая въ широкій красный плащъ, перекинутый черезъ плечо, считается портретнымъ изображеніемъ самого художника. Какъ эта фигура, такъ и другіе собравшіеся около Спасителя Апостолы — не случайные типы, не простые рыбаки, а дѣйствительно Апостолы, жгучая вѣра которыхъ выражена не сладкой вырисовкой сантиментальныхъ тонкостей лица, но мужественною, почвенною силою простыхъ, энергическихъ и готовыхъ на подвиги натуръ. Ихъ идеализаціи способствуютъ широко и просто набросанныя на нихъ складки ихъ античныхъ одеждъ, всѣ линіи, свѣта и тѣни которыхъ обусловливаются позами, принятыми подъ вліяніемъ душевныхъ побужденій. Въ изображеніяхъ Христа и Апостоловъ Мазаччіо создаетъ абсолютные типы, на которыхъ не видно вліянія ни времени, ни мѣста, что удавалось только, кромѣ него, Джіотто и Рафаелю.

Въ этой фрескѣ съ большимъ мастерствомъ распредѣлены свѣтъ и тѣни, что и обусловливаетъ удивительную пластичность ея фигуръ. Колоритъ серьезенъ и глубокъ и способствуетъ сильнѣйшему выраженію духовной глубины изображенныхъ образовъ. Въ ландшафтѣ, задуманномъ реалистично, помѣщено только самое необходимое — холмистая мѣстность, море, нѣсколько деревьевъ и сторожка привратника; но и онъ, какъ и всѣ дѣйствующія въ этой композиціи лица преисполнены спокойнымъ, но живымъ и глубокимъ чувствомъ бытія.

Кромѣ всего сказаннаго, въ этой фрескѣ мы въ первый разъ встрѣчаемъ изображеніе такъ называемаго *двойнаго* дѣйствія, чѣмъ намѣченъ законъ, вполнѣ развившійся въ произведеніяхъ Леонардо да Винчи и Рафаеля. Въ позѣ и движеніи привратника мы видимъ что произошло и что за этимъ послѣдуетъ; онъ соединяетъ собою главную группу, гдѣ Петръ вызывается исполнить приказаніе Учителя, съ тою, гдѣ передается монета вторично изображенному привратнику, что и было конечнымъ результатомъ чуда!

Эта фреска одно изъ самыхъ выдающихся произведеній XV вѣка. Въ ней доведены были до степени высокой художественности всѣ нововведенія, которымъ вѣкъ Возрожденія обязанъ своимъ развитіемъ. Недостатки ея могли быть только избѣгнуты при развитіи искусства XVI вѣка. По этой фрескѣ училось много поколѣній, и Рафаель, на высотѣ полнаго развитія своего генія, рисуя картонъ „Паси овцы мои!“, не можетъ отрѣшиться въ изображаемой группѣ Апостоловъ отъ воспоминанія Апостоловъ, созданныхъ Мазаччіо въ описанной нами фрескѣ.

5) *Изгнаніе Адама и Евы изъ рая.* Эта фреска въ сравненіи съ „Грѣхопаденіемъ" указываетъ на громадный шагъ, сдѣланный художникомъ. Вялое и безжизненное исполненіе нагаго тѣла смѣняется здѣсь художественно-прочувствованной, пластическою моделировкой, преисполненной жизни. Внутреннее, духовное побужденіе выражено превосходно. Адамъ скрываетъ обѣими руками лицо свое подъ гнетомъ величайшаго стыда и огорченія; стыдъ Евы невольно вызываетъ естественное у женщинъ движеніе руки, еще схваченное греческимъ мастеромъ, изваявшимъ Венеру Медичи; въ открытомъ лицѣ горе и отчаянье исказили ея молодыя черты. Ангелъ гнѣва, изгоняющій ихъ изъ рая, паритъ надъ ними на облакѣ, съ мечемъ въ рукахъ; въ немъ Мазаччіо соединилъ небесную прелесть и грацію созданій Джіотто и Орканьи съ выраженіемъ достоинства и, благодаря перспективнымъ пріемамъ, придалъ ему большую естественность и лучше помѣстилъ въ пространствѣ; въ этомъ нѣсколько реалистическомъ изображеніи конечно нѣсколько утратилось строгое выраженіе тречентистовъ, но за то отъ этого Ангела пошли тѣ исполненныя прелести изображенія, которыя у Рафаеля явились высшими проявленіями небесной красоты. Особую выразительность этой фрескѣ даетъ тонкое распредѣленіе свѣта и тѣни. Подобно группѣ Апостоловъ предъидущей фрески, Рафаель повторитъ и эту композицію, съ небольшими измѣненіями, на плафонѣ Ватиканскихъ ложъ.

6) *Петръ креститъ собравшійся къ нему народъ.* Эта фреска пострадала болѣе другихъ. Петръ изображенъ на берегу рѣки; кругомъ его толпа, принимающая крещеніе. Подобравъ лѣвою рукою свой хитонъ, правою онъ льетъ воду на голову колѣнопреклоненнаго юноши,

который, скрестивъ на груди руки, позою своей выражаетъ полное благоговѣнie. На первомъ планѣ стоитъ другой юноша, совсѣмъ раздѣтый; онъ дрожитъ отъ холода и, ежась, думаетъ согрѣться, прижимая руки къ груди. Этой фигурѣ, къ сожалѣнiю болѣе другихъ пострадавшей, по словамъ Вазари удивлялись какъ старые, такъ и молодые художники. Нашъ Ивановъ повторилъ ее въ своей картинѣ.

Въ этой фрескѣ одинаково хороши: и превосходная выработка нагаго тѣла, и величавое достоинство фигуры Апостола, и прекрасная, простая и несложная группировка всей композицiи, и та гармонiя между фигурами и заднимъ планомъ, на которомъ изображена реалистично широко задуманная горная мѣстность.

Тою же магистральной простотой и достоинствомъ отличаются и слѣдующiя фрески. Мазаччiо какъ бы увѣрился въ своихъ силахъ. Торжественно, величаво и спокойно творитъ онъ съ тою же олимпiйской объективностью, съ которою Рафаель въ лучшую пору своей жизни создавалъ свои божественные картоны.

7) *Исцѣленiе калѣкъ.* Петръ, въ сопровожденiи Iоанна, идетъ по улицѣ величественной и торжественной походкой, не подозрѣвая, что трое несчастныхъ увѣчныхъ калѣкъ стараются попасть въ тѣнь, падающую отъ приближающагося Апостола, надѣясь исцѣлиться. Направо отъ Апостоловъ, фигуру въ красной шапочкѣ считаютъ за портретъ Мазолино. Поза увѣчныхъ выражаетъ мольбу и трогательную вѣру; реальное изображенiе ихъ увѣчья смягчено духовнымъ выраженiемъ, и велика заслуга художника съумѣвшаго изобразить самыя отталкивающiя подробности, не нарушивъ тѣмъ торжественнаго впечатлѣнiя всей картины.

8) Тоже и въ *раздачѣ милостыни*. Петръ съ Іоанномъ стоятъ среди толпы нищихъ, больныхъ и увѣчныхъ. Какъ и въ предъидущей фрескѣ, фигура Петра необыкновенно величественна; волосы на головѣ его раздѣлены на три пряди, — очень тонкій символизмъ, намекающій на тройную корону папской тіары, единственный во всемъ циклѣ. Петръ даетъ милостыню молодой женщинѣ, у которой на рукахъ ребенокъ. Калѣка на костыляхъ пробирается къ Апостоламъ, и юноша, тоже калѣка, повергся къ ихъ ногамъ. Нѣсколько мужскихъ и женскихъ фигуръ дополняютъ картину; на заднемъ планѣ дома и отдаленныя горы.

Кромѣ изображеній Апостоловъ, особенно хороша въ этой фрескѣ молодая женщина съ ребенкомъ; ея красивыя, благородныя черты поблекли отъ недостаточной пищи и бѣдности; убогое платье и платокъ на головѣ прикрываютъ ея исхудалые члены, придавая всей ея фигурѣ выраженіе чего-то удивительно трогательнаго. Величественная простота поэтическаго творчества и здоровый реализмъ, вотъ главныя особенности произведеній Мазаччіо. Передъ нами живыя лица, но они проникнуты достоинствомъ, преисполнены поэзіей и священнымъ огнемъ, воздымающимъ насъ въ высшія сферы. Этому впечатлѣнію способствуетъ ясный колоритъ, удивительное пониманіе распредѣленія свѣта-тѣни и простота и величіе античныхъ складокъ широкихъ одеждъ.

Мазаччіо достигъ высшей степени своего искусства, когда приступилъ къ исполненію послѣдней своей фрески, которую ему не суждено было окончить. Содержаніемъ ея было:

9) *Воскресеніе сына Антіохійскаго царя Апостолами*

Петромъ и Павломъ. Сюжетъ этой фрески взятъ изъ апокрифическаго житія Апостола Петра. Феофилъ, Антіохійскій царь, согласился освободить Петра изъ темницы, если онъ воскреситъ ему сына, умершаго 14 лѣтъ тому назадъ. Петръ сталъ молиться надъ прахомъ умершаго, и чудо совершилось! Феофилъ и его подданные принимаютъ христіанство и строятъ храмъ, въ которомъ на престолѣ сажаютъ Петра и молятся на него.

Художникъ мѣстомъ дѣйствія взялъ обширный дворъ; сзади его стѣна, на ней вазы съ цвѣтами; изъ-за нея видѣнъ садъ съ тропическими растеніями. Налѣво въ нишѣ помѣщенъ Феофилъ на тронѣ; его окружаютъ совѣтники; одинъ изъ нихъ обращается къ нему съ выраженіемъ удивленія при видѣ совершающагося чуда. Самъ царь смотритъ съ сдержаннымъ выжиданіемъ; лицо его съ клинообразной бородкой восточнаго типа.

Ниже трона, по длинѣ стѣны, многочисленная толпа зрителей; они окружаютъ Апостоловъ и въ лицахъ ихъ выжидающее любопытство; только одинъ всплеснулъ руками въ удивленіи. Тѣмъ выразительнѣе выдѣляется могущественная фигура Петра, поднявшаго правую руку надъ воскреснувшимъ уже мальчикомъ, который, сбросивъ саванъ и согнувъ одно колѣно, обращается къ своему спасителю съ трогательною благодарностью. Павелъ стоитъ на колѣняхъ и, поднявъ лицо къ небу, горячей молитвой какъ бы усугубляетъ чудодѣйственную силу Петра. Въ лицахъ спокойно стоящей толпы разнообразныя выраженія, смотря по возрасту и характеру каждаго. Всѣ эти выражающія разнообразно впечатлѣнія лица помѣщены почти рядомъ; но всякая голова занимаетъ свое мѣсто и отдѣляющая ихъ другъ отъ друга атмосфера передана одними чисто колоритными пріемами,

напоминающими пріемы великаго мастера свѣто-тѣни Корреджіо. Здѣсь совокупились колоритъ, искусство рельефа и перспектива, однимъ словомъ все то, что ставитъ Мазаччіо на такую высоту среди великихъ именъ времени Возрожденія.

На правой сторонѣ фрески изображенъ Петръ, возсѣдающій на престолѣ. Несмотря на скромность и простоту архитектуры, долженствующей изображать воздвигнутый антіохійцами храмъ, сцена эта очень торжественна. Нѣсколько фигуръ, кто стоя, кто на колѣняхъ, покланяются Апостолу. Лицо Петра обращено въ вдохновенномъ экстазѣ къ небу и руки сложены для молитвы. Нѣкоторые изъ поклоняющихся ему — въ одеждѣ кармелитскихъ монаховъ, вѣроятно портреты обитателей S. Maria del Carmine.

Мазаччіо не окончилъ этой фрески. Много лѣтъ спустя, художникъ другаго поколѣнія, но вдохновенный въ половину уже исполненной работой, довершилъ это произведеніе. Кисти Мазаччіо принадлежатъ: сидящій на тронѣ Феофилъ и его совѣтники, главная центральная группа до фигуры въ зеленомъ плащѣ, стоящей близь воскреснувшаго мальчика; на правой сторонѣ сидящій на престолѣ Петръ и близь стоящіе. Все остальное, т. е. 4 фигуры позади царя, 9 фигуръ центральной группы, вмѣстѣ съ сыномъ царя, рисованы Филиппино Липпи. Имѣлъ ли Филиппино Липпи передъ собою рисунки Мазаччіо — неизвѣстно; но то, что имъ сдѣлано, хотя и гармонируетъ съ общимъ исполненіемъ, но выказываетъ вліяніе уже другаго времени. Протекло почти $^3/_4$ столѣтія, а въ это время сильно подвинулась впередъ техническая сторона искусства, и было бы странно, если бы это не отразилось на работѣ окончивавшаго фреску ма-

стера, совершавшаго свою работу съ полнѣйшимъ благоговѣніемъ къ работѣ своего геніальнаго предшественника. Но здѣсь разсмотрѣніе участія Филиппино Липпи въ работахъ капеллы Бранкаччи преждевременно, и мы вернемся къ нему при изложеніи дѣятельности этого художника.

Таково содержаніе сохранившихся фресокъ Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи.

Въ настоящее время краски утратили свою свѣжесть и фрески потемнѣли отъ пыли и дыма свѣчей и ладона; въ капеллѣ обширный католическій алтарь, занимающій половину ея пространства и мѣшающій разглядывать фрески, особенно тѣ, которыя помѣщены около окна. Нужно выжидать яснаго полудня, и тогда можно любоваться ихъ великолѣпными подробностями. Къ сожалѣнію, въ капеллѣ продолжаютъ совершать службу, причемъ гарь свѣчей и кадильный дымъ все болѣе и болѣе затемняютъ геніальное произведеніе Мазаччіо. Весь циклъ былъ гравированъ Лазиніо, а нѣкоторыя фрески Фёрстеромъ. Въ послѣднее время Арунделевское общество въ Лондонѣ издало въ хромолитографическихъ оттискахъ всѣ фрески этой знаменитой капеллы.

Кромѣ фресокъ описанной нами капеллы, изъ произведеній Мазаччіо сохранилась „*Троица*“ — фреска въ церкви S. Maria Novella. Она была недавно открыта. О ней говоритъ Вазари, относя ее къ раннимъ произведеніямъ художника. Въ ней, несмотря на ея полуразрушенное состояніе и на варварскую реставрацію, есть нѣсколько выдающихся красотъ, свидѣтельствующихъ о манерѣ уже развившагося мастера. На ступеняхъ, ведущихъ въ покрытую, перспективно удаляющуюся арками

галлерею, возсѣдаетъ Богъ Отецъ, держа въ рукахъ передъ Собою распятаго на крестѣ Христа; надъ головою Его Святой Духъ въ видѣ голубя. Внизу по сторонамъ Марія и Іоаннъ. На первомъ планѣ колѣнопреклоненные вкладчики — мужъ и жена.

Вазари при описаніи этой фрески особенно хвалитъ перспективное изображеніе галлереи съ ея постепенно удаляющимися арками, причемъ точка зрѣнія, взятая выше горизонта, даетъ возможность художнику выказать все свое искусство; раккурсъ покоящихся на ступеняхъ лѣстницы ногъ Бога Отца переданъ превосходно. У Христа еще Джіоттовскій типъ, но выработка мускулатуры лица напоминаетъ Донателло. Направленіе болѣе реалистичное, нежели идеальное; причемъ Мазаччіо какъ будто хочетъ дополнить излишнею выработкою формъ то, чего недостаетъ у Джіотто, и форма у него подавляетъ идеальное. Въ лицѣ Маріи, женщины лѣтъ 50-ти, видна сильная воля и нѣкоторая жесткость въ самомъ себѣ замкнутаго горя. Юный Іоаннъ мягокъ и симпатиченъ; тихую, но глубокую грусть выражаетъ его лицо. Въ портретныхъ изображеніяхъ вкладчиковъ много смѣлости исполненія; лица ихъ своею жизненностью напоминаютъ лучшіе бюсты Донателло.

Сохраняющаяся въ флорентинской академіи икона, написанная Мазаччіо для S. Ambrogio, исполнена въ стилѣ „Грѣхопаденія“ и „Воскресенія Тавифы“, слѣдовательно принадлежитъ къ раннимъ произведеніямъ художника. На ней изображено такъ называемое „Conception“, т. е. Марія съ Младенцемъ и надъ ними Св. Анна.

Кромѣ того, подъ именемъ Мазаччіо слывутъ: въ Uffizi предполагаемый портретъ художника и портретъ старика. Какъ ни хороши эти произведенія, но

знатоки искусства видятъ въ первомъ работу Филиппино Липпи, а во второмъ, пользующемся такою славою „Vecchio", кисть Сандро Боттичелли.

Мужскіе портреты въ галлереѣ Corsini въ Римѣ, въ галлереѣ герцога Лейхтенбергскаго въ Петербургѣ и въ галлереѣ Torrigiani во Флоренціи тоже исполнены другими художниками, а не Мазаччіо, за произведенія котораго они выдаются.

Какъ умеръ Мазаччіо мы не знаемъ. Его внезапное исчезновеніе изъ Флоренціи породило легенду о его отравленіи; легенда эта держалась довольно долго. Покинувъ неоконченную работу въ капеллѣ Бранкаччи, мать и брата, съ которыми онъ жилъ, оставя неуплаченными долги, онъ внезапно исчезаетъ. Только коротенькая отмѣтка на долговой роспискѣ Niccolo di ser Lapo — *dicesi è morto a Roma*", т. е. говорятъ, что онъ умеръ въ Римѣ, которая до сихъ поръ сохранилась, указала на грустный конецъ художника.

Разсмотрѣвъ сохранившіяся произведенія Мазаччіо, мы убѣждаемся, что онъ вернулся къ простотѣ и величію композицій Джіотто, отстраняя отъ нихъ всѣ тѣ осложненія и излишества, которыми изобиловали композиціи тречентистовъ, и подчиняя въ нихъ все изображаемое одной нравственной необходимости. Подобно Джіотто, онъ возвышается до идеальныхъ типовъ, но не въ условныхъ, а въ дѣйствительно одѣтыхъ плотію образахъ. Реальная передача образовъ стала возможной, благодаря болѣе точному знанію анатоміи, введенію пластическаго элемента помощью свѣто-тѣни и искуснаго сочетанія красокъ и тоновъ, ясной передачѣ перспективнаго значенія изображаемаго предмета и его настоящаго положенія въ пространствѣ и, наконецъ, искусству изображать атмо-

сферу, которой окружены предметы и которая ихъ отдѣляетъ другъ отъ друга. Поэтическое воображенiе Мазаччiо подкрѣплено пониманiемъ античнаго искусства, давшаго ему такой широкiй взмахъ въ изображенiяхъ драпировокъ одеждъ, мягкихъ, не условныхъ, но вызываемыхъ движенiемъ и положенiемъ тѣла, которыя сами опредѣлялись внутренними движенiями духа. Античное искусство и природа вмѣстѣ открыли ему тайну красоты формъ и линiй; и рисунокъ его представляетъ одну изъ прелестныхъ сторонъ его произведенiй, гармонiя и искусное сочетанiе красокъ—другую. Онъ понималъ, что первое, что влечетъ насъ къ картинѣ — это ея окраска; ею возбужденное воображенiе стремится насладиться и рисункомъ; это мелодiя, пробуждающая въ насъ то эстетическое прозрѣнiе, чрезъ посредство котораго мы понимаемъ и упиваемся красотою формъ и линiй.

Подобно Джiотто, Мазаччiо равномѣрно ведетъ свое искусство во всѣхъ его проявленiяхъ: въ рисункѣ, моделировкѣ и колоритѣ, подчиняя все главной идеѣ композицiи. Онъ не отступаетъ отъ изображенiй, почти отталкивающихъ своей натуралистичностью, ибо онъ знаетъ, что та духовная сила, которую онъ вызоветъ выраженiемъ, уравновѣситъ все рѣзкое и выступающее.

Энергическiй и гармоническiй колоритъ и искусное распредѣленiе свѣто-тѣни скрадываютъ у него еще нѣкоторую неточность линейной перспективы; въ ней онъ владѣлъ только что добытыми, но далеко еще неточными математическими прiемами, разработанными впослѣдствiи, но тутъ помогалъ ему его художественный инстинктъ. Широко и легко накладывая краски, съ быстротою молнiи твердымъ, увѣреннымъ рисункомъ вызывая общую совокупность формъ, пренебрегая мелочами,

сразу схватываетъ онъ главное, и работа его кажется воплощенною волею, а не разсчитаннымъ дѣломъ человѣческихъ рукъ. Затѣмъ онъ приступаетъ къ характернымъ подробностямъ, но не доходитъ, такъ же какъ и Джіотто, до детальной выработки ногъ и рукъ; все это изображается эскизно.

Большимъ счастьемъ для Италіи было то, что рядомъ съ Мазаччіо работали художники, не столь геніальные какъ онъ, но преданные изученію и художественной переработкѣ тѣхъ спеціальностей и мелочей, мимо которыхъ проходилъ великій художникъ. Труды этихъ менѣе одаренныхъ художниковъ, ихъ точные опыты и знанія позволили слѣдующему поколѣнію вполнѣ воспользоваться тѣмъ, что создано было Мазаччіо, обозначая извѣстныя преграды геніальному полету и выходящей иногда изъ границъ его творческой силѣ. Это направленіе, бывъ чисто личнымъ качествомъ генія, было бы гибельно для его подражателей, какъ это было впослѣдствіи съ подражателями Микель-Анжело. Искусство Мазаччіо не было конечнымъ результатомъ современнаго ему художественнаго развитія, но геніальнымъ явленіемъ. Элементы, посредствомъ которыхъ выражалось его геніальное творчество, все-таки зависѣли отъ степени знанія и развитія его времени. Свѣтлымъ геніемъ пролетѣлъ онъ по мастерскимъ художниковъ начала XV вѣка, въ которыхъ кипѣла шумная и энергическая работа изслѣдованія, опытовъ, одностороннихъ увлеченій, гдѣ часто идеалъ исчезалъ въ проявленіяхъ могучихъ натуръ, вращающихся среди матерьялистическихъ убѣжденій, среди скептицизма и невѣрія, среди языческаго поклоненія красотѣ и одной только формѣ, среди полной реабилитаціи тѣла и жажды наслажденій. Коснувшись всего

этого лучезарнымъ крыломъ своимъ, генiй Мазаччіо напомнилъ объ основаніяхъ, намѣченныхъ Джіотто, о правдѣ и формѣ, соотвѣтствующей народному идеалу, единственныхъ руководителяхъ, могущихъ вести искусство къ дальнѣйшему развитію. И дѣйствительно, безъ Мазаччіо не было бы возможно то поступательное движеніе искусства, которое мы видимъ въ Италіи во время Возрожденія. Онъ, какъ мы сказали выше, былъ необходимымъ звѣномъ между Джіотто и Рафаелемъ.

Такимъ образомъ, четырьмя корифеями Возрожденія — Брунеллески, Гиберти, Донателло и Мазаччіо ясно и твердо было обезпечено самостоятельное развитіе искусства, несмотря на подавляющее вліяніе возрожденія древности. Они взяли отъ античныхъ образовъ только то, что они находили нужнымъ при упорной работѣ выработки формъ образа своего народнаго идеала, и не поступились имъ, какъ поступились имъ современные поэты и ученые, готовые забыть языкъ Данта и его удивительную поэму изъ-за стиховъ Виргилія и прозы Цицерона. Въ этомъ народномъ подвигѣ ихъ величайшая заслуга. Теперь стало возможнымъ дальнѣйшее развитіе національнаго искусства.

ГЛАВА IV.

Реалисты.

Убѣдясь, что только научное изученіе природы можетъ вызвать къ жизни, угасающее въ рукахъ послѣднихъ тречентистовъ искусство, художники новой эпохи употребляютъ свои усилія на опыты и изслѣдованія. Но, въ увлеченіи этими опытами и изслѣдованіями, большинство упускаетъ изъ вида главную цѣль искусства, для которой изученіе природы должно бы быть только подспорьемъ. Корифеи Возрожденія, какъ мы видѣли, умѣли переработывать въ своихъ художественныхъ концепціяхъ усвоенное ими и создавали великое. Но большинству другихъ художниковъ не удалось разрѣшить эту задачу. Много лѣтъ и усилій было употреблено ими, чтобы закрѣпить за искусствомъ новодобытые законы и пріемы. Общій трудъ раздѣляется: одни посвящаютъ

себя изученію анатоміи человѣка и его пропорцій, другіе занимаются приложеніемъ къ живописи законовъ перспективы линейной и воздушной, наконецъ цѣлая группа художниковъ настойчиво добивается новыхъ пріемовъ смѣшенія и наложенія красокъ, усиливаясь дать живописи сочность, гладкость и блескъ, уподобляющій ее металлической работѣ.

Задачи художниковъ XV столѣтія были уже задачъ тречентистовъ, но усилія ихъ и энергическое стремленіе къ разрѣшенію этихъ задачъ доставили имъ почетное мѣсто въ исторіи искусства. Безъ этихъ усилій, безъ этого самоотверженнаго стремленія возможны были единичныя проявленія генія, какъ это мы видѣли въ Мазаччіо, но не многостороннее развитіе искусства, при которомъ обрѣтается образъ народнаго идеала. Направленіе Джіоттистовъ было болѣе на широкомъ пути, но самая ширина ихъ направленія позволяла имъ обходиться безъ многихъ условій: общими чертами они намѣчали планъ; теперь приходилось исполнять этотъ планъ въ деталяхъ, и, чтобы усвоить идеалы времени, надо было на время спуститься съ своихъ высотъ и сосчитаться съ матерьялистическими и реальными требованіями; надо было, не боясь дыма и копоти, на время заглянуть въ лабораторію природы; надо было разсѣчь человѣческій трупъ, чтобы понять мотивъ движенія; надо было углубиться въ разрѣшеніе геометрическихъ задачъ, чтобы поставить фигуру на картинѣ въ надлежащемъ мѣстѣ; однимъ словомъ, надо было взглянуть въ лицо этой природы и въ ней почерпнуть новыя силы и новыя знанія и затѣмъ снова вернуться на путь, намѣченный Джіотто, т. е, къ выраженію внутренней жизни, къ истинѣ, подчиняющей все той возвышеннѣйшей

идеѣ, которая лежитъ въ основѣ новой христіанской культуры.

Въ настоящей главѣ мы разсмотримъ дѣятельность художниковъ чисто реалистическаго направленія. Это группа энергическихъ работниковъ, иногда высокоодаренныхъ талантами, но жертвовавшихъ главною цѣлью искусства цѣлямъ второстепеннымъ. Никто изъ нихъ не создалъ ничего, что заставило бы забыть о ихъ одностороннихъ увлеченіяхъ. Но общая ихъ дѣятельность была необходима; безъ нея не было бы возможно дальнѣйшее развитіе искусства.

Однимъ изъ самыхъ характерныхъ представителей этой группы былъ Паоло Уччелли. Настоящее его имя было Paolo di Dono. Онъ родился во Флоренціи въ 1396 году и, подобно Брунеллески и Донателло, первое художественное образованіе получилъ въ мастерской золотыхъ дѣлъ мастера. Молодымъ человѣкомъ мы видимъ его помощникомъ Гиберти при работѣ первыхъ дверей Крещатика. Для начинающаго, это было счастливое время, время общаго оживленія; Брунеллески сообщалъ данныя вновь нарождающейся науки — перспективы, а Гиберти прилагалъ ее къ своимъ пластическимъ композиціямъ; Донателло обработывалъ свои статуи въ разсчетѣ на то мѣсто, гдѣ онѣ должны быть помѣщены, и тѣмъ наглядно доказывалъ значеніе и важность перспективы. И вотъ, молодой Уччелли съ помощью ученаго математика Giovanni Manetti предается изученію новой науки. Религіозное традиціонное искусство кажется ему мертворожденнымъ; только въ природѣ онъ видитъ источникъ, который даетъ ему и содержаніе, и образы. И онъ изучаетъ природу, схватывая одни ея внѣшнія проявленія, какъ въ пейзажѣ, такъ и въ строеніи тѣла.

Мы не знаемъ у кого Уччелли учился живописи, но по сохранившимся его раннимъ произведеніямъ мы видимъ у него общій тогда методъ художественнаго образованія, практиковавшійся въ мастерскихъ; какъ въ oreficі-яхъ, такъ и въ мастерскихъ каменьщиковъ ученіе начиналось съ рисованія. Воспитанные въ подобныхъ условіяхъ, Гиберти и Донателло начали свою дѣятельность съ живописи. Раннія живописныя работы Уччелли указываютъ на тѣ же пріемы, какъ у Мазолино и Мазаччіо, только рѣзкіе и твердые контуры выдаютъ руку скульптора. Въ самыхъ раннихъ своихъ работахъ онъ уже воздерживается отъ религіозныхъ сюжетовъ, требующихъ извѣстной нѣжности и мягкости въ исполненіи; неувѣренное поползновеніе передать трудный раккурсъ, разрѣшить въ живописи какую-нибудь перспективную задачу, вотъ что его занимаетъ болѣе всего. Правильно передаетъ онъ общее строеніе человѣческаго тѣла, съ любовью рисуетъ животныхъ, особенно птицъ (за что и получилъ названіе *Uccelli*), стремится къ вѣрной съ дѣйствительностью выработкѣ подробностей; но эластичность, музыка движеній, то, что такъ художественно передавалъ Мазаччіо, ему недоступно. Драпировки одеждъ его широки и выполнены съ пониманіемъ движенія и положенія находящагося подъ ними тѣла; въ нихъ видно античное вліяніе; иногда онъ, подобно Гиберти, украшаетъ одежды различными узорами. Въ позднѣйшихъ работахъ всѣ эти особенности получаютъ бо́льшее развитіе, но онъ никогда не достигъ до художественной, живописной композиціи. Группы свои онъ размѣщаетъ такъ, какъ бы ихъ размѣстилъ Гиберти на бронзовомъ барельефѣ. Соотношеніе отдѣльныхъ эпизодовъ не подчинено одной главной идеѣ; онъ уклады-

ваетъ ихъ другъ подлѣ друга, какъ бы это сдѣлалъ интарсіаторъ. При мастерствѣ исполненія, онъ лишенъ былъ творческой фантазіи, которая одна могла одухотворить его произведенія. Идеалъ его не былъ возвышенъ и впродолженіи своей многолѣтней дѣятельности онъ постоянно оставался одностороннимъ реалистомъ.

Изъ числа его раннихъ работъ сохранились *четыре изображенія битвъ*, украшавшихъ прежде Casa Bartolini во Флоренціи. Теперь одно изъ нихъ въ Уффиціяхъ, два въ Луврѣ и одно въ Лондонѣ.

На картинѣ, находящейся въ Уффиціяхъ, изображенъ рыцарскій турниръ (или битва?); всѣ въ великолѣпныхъ одѣяніяхъ; смѣлые раккурсы фигуръ замѣчательны. На луврскихъ картинахъ подобное же содержаніе. Картина въ Лондонѣ изображаетъ битву при S. Egidio, въ которой взяты были въ плѣнъ Карло Малатеста и его племянникъ Galeazzo. Эта картина отличается основательнымъ рисункомъ и особенною энергіею въ изображеніи дѣйствія. Юный принцъ, почти дитя, ѣдущій рядомъ со старикомъ, котораго еще не сломили бури жизни, отличается трогательною прелестью. Это чуть ли не единственный примѣръ у Уччелли изображенія нѣжнаго и красиваго лица! Но можетъ быть и здѣсь онъ оставался вѣренъ себѣ, рисуя портретъ вѣроятно очень красиваго юноши. Остальные воины и ихъ тяжелые кони напоминаютъ Донателлевскаго Гаттамелату. Въ смѣломъ раккурсѣ лежитъ на землѣ поверженный рыцарь; вдали лиловыя горы и по нимъ сражающіеся и бѣгущіе; заборъ, заросшій розами, и апельсиновыя деревья придаютъ этой картинѣ что-то поэтическое. Но вообще, въ этихъ четырехъ картинахъ мы видимъ цѣлый рядъ побѣждаемыхъ художникомъ затрудненій и разрѣшеніе различныхъ пер-

спективныхъ задачъ, которыя художникъ задаетъ себѣ. Воины, лошади, собаки, птицы, воспроизведенiе мельчайшихъ подробностей отдѣлки оружiя, латъ, перьевъ, золотыхъ узоровъ, драгоцѣнныхъ камней, все это мѣшается во всевозможныхъ раккурсахъ, въ трудныхъ поворотахъ и запутанныхъ перспективахъ. Здѣсь мы видимъ любовь художника изображать животныхъ и очень сожалѣемъ, что до насъ не дошли тѣ *четыре элемента,* которые Уччелли нарисовалъ въ loggia Peruzzi и въ которыхъ онъ изобразилъ землю въ видѣ крота, воду въ видѣ рыбы, огонь — саламандры и воздухъ — хамелеона, только, ошибившись созвучiемъ названiя, вмѣсто хамелеона нарисовалъ верблюда.

Мастеромъ, овладѣвшимъ своими средствами, мы видимъ Уччелли въ портретномъ изображенiи конной статуи Джона Хауквуда (Джiованни Акуто). Вмѣсто мраморнаго памятника, Флорентинская Синьорiя заказала Уччелли нарисовать на стѣнѣ S. Maria del Fiore его изображенiе сѣрою краскою по сѣрому, но такъ, чтобы издали оно походило на мраморную статую. Эта задача была совершенно въ духѣ Уччелли, и онъ ее выполнилъ съ соблюденiемъ оптическихъ условiй, которыхъ требовалъ Донателло при оцѣнкѣ своего Св. Марка. Въ удивительномъ соблюденiи раккурса, въ превосходномъ исполненiи коня и всадника, въ строгой повѣркѣ пластическихъ условiй изученiемъ природы видѣнъ мастеръ, увѣренный въ своемъ дѣлѣ. Эта фреска была нарисована въ 1436 году.

Но еще болѣе выказалъ Уччелли свое мастерство на фрескахъ въ Chiostro verde, одномъ изъ двориковъ S. Maria Novella. Поразительнымъ контрастомъ помѣщены онѣ въ полукруглыхъ люнетахъ обнесеннаго гал-

лереями дворика, къ которому примыкаетъ испанская капелла; ея догматическія и строго доминиканскія фрески и фрески Уччелли — это два противоположныя теченія, два вѣка: одинъ, уходящій въ прошлое, другой, заявляющій смѣлыми началами о новыхъ вѣяньяхъ, о новыхъ убѣжденіяхъ. Тамъ искусство, удалившееся въ символизмъ; здѣсь ищущее на землѣ формъ и образовъ и допрашивающее природу о ея законахъ.

На фрескахъ Chiostro verde (зеленаго дворика) изображены событія міроздания и судебъ человѣка по книгѣ Бытія. Уччелли принадлежатъ пять фресокъ—отъ „Сотворенія животныхъ“ до „Опьяненія Ноя“. Остальное исполнено ученикомъ его Делло и другими второстепенными мастерами. Эти фрески представляли для Уччелли обширное поле приложить свои знанія перспективы, изображенія человѣка и столь любимыхъ художникомъ животныхъ. Настоящее состояніе этихъ фресокъ очень печальное; благодаря разрушенію, съ большимъ трудомъ разбираешь ихъ содержаніе, но и то, что мы можемъ разобрать, достаточно для полной оцѣнки художника.

Уччелли подражаетъ барельефу нетолько красками (подобно конному изображенію Хауквуда, эти фрески нарисованы in terra verde), но и расположеніемъ сюжетовъ по заранѣе опредѣленнымъ мѣстамъ. Полукруглый люнетъ раздѣленъ на двѣ половины и оставлено мѣсто для фриза; ромбоидальный орнаментъ двухъ цвѣтовъ чернаго и бѣлаго по красному фону отдѣляетъ изображенія другъ отъ друга и служитъ имъ рамою. Лишенный возвышеннаго воображенія, Уччелли низводитъ на землю событія, изображавшіяся до сихъ поръ традиціонно и съ религіознымъ вдохновеніемъ; онъ рисуетъ обыкновенныхъ людей, только античное вліяніе видно

въ драпировкахъ одеждъ, сдѣланныхъ съ большимъ умѣніемъ и прикрывающихъ фигуры, нарисованныя въ правильныхъ пропорціяхъ и съ знаніемъ анатоміи. Перспективное изображеніе одушевленныхъ и неодушевленныхъ предметовъ достигнуто до совершенства; въ распредѣленіи свѣта и тѣни, кромѣ разсчитаннаго примѣненія, много энергіи и смѣлости. Въ *„Сотвореніи животныхъ“* Богъ Отецъ представленъ окруженнымъ всевозможными звѣрями. Въ слѣдующей сценѣ, отдѣленной отъ предъидущей изображенною скалою — *Богъ Отецъ приближается къ сотворенному имъ Адаму* и повелѣваетъ ему встать. Здѣсь ясно выразилось новое матерьялистическое воззрѣніе: событіе представлено не результатомъ всемогущаго Слова, но слѣдствіемъ физической силы, повинуясь которой Адамъ самъ воздвигается изъ праха, а рука Создавшаго его только помогаетъ ему приподняться, причемъ мы видимъ тщательно выработанную игру мускуловъ, необходимую при этомъ движеніи. Тѣло Адама—прекрасный этюдъ съ натуры, переданный очень пластично, хотя конечности рукъ и ногъ сдѣланы очень слабо. Вѣтеръ колышетъ широкія одежды Создателя, и ихъ складки ясно передаютъ положеніе скрытаго подъ ними тѣла. По фризу едва замѣтные слѣды *„Созданія Евы“* и *„Искушенія“*.

На слѣдующемъ люнетѣ *„Изгнаніе изъ рая“* и *„Прародители“*, въ потѣ лица своего добывающіе хлѣбъ свой. По фризу *„Жертвоприношеніе“* и *„Смерть Авеля“*. Очень разрушено.

Въ третьемъ люнетѣ *„Построеніе ковчега и введеніе въ него животныхъ“*. Здѣсь замѣтна рука второстепеннаго мастера.

Въ четвертомъ люнетѣ *„Потопъ“*. Это самая замѣча-

тельная фреска всего цикла, и она болѣе другихъ произведеній даетъ намъ понятіе объ искусствѣ Уччелли. Поэтому мы и опишемъ ее подробнѣе другихъ.

Сверху, въ небѣ, среди тучъ, грома и молній, существа вродѣ амуровъ возмущаютъ элементы, направляя ихъ на истребленіе всего живущаго на землѣ. Яркое солнце, выглянувъ изъ-за тучи, освѣтило внезапно грозную картину истребленія. Справа плыветъ по клокочущимъ волнамъ ковчегъ, крѣпко сколоченное изъ досокъ сооруженіе; изъ прорубленнаго въ немъ окна видѣнъ Ной, старающійся схватить руками возвратившагося голубя съ миртовой вѣтвью. Слѣва подобная ковчегу постройка, какое-то длинное, уходящее вдаль зданіе; вода еще не залила его ступеней. Близь этого зданія и по всей серединѣ фрески, на волнахъ разбушевавшейся стихіи различныя сцены ужаса. Вдали на плоту спасаются человѣкъ и медвѣдь; они отталкиваютъ отъ себя приплывающаго льва; мимо нихъ старается взлѣзть на ступени длиннаго зданія совершенно голый человѣкъ. Одинъ плыветъ въ кадкѣ и движеніями рукъ удерживаетъ равновѣсіе. Ближе къ первому плану женщина на спинѣ плывущаго быка; она спасаетъ старика-отца. Справа отъ нея совершенно одѣтая фигура, стоящая довольно спокойно; за его ноги хватается утопающій. Два дѣтскихъ трупа выбросило на берегъ; одинъ изъ нихъ изображенъ въ смѣломъ раккурсѣ, ногами впередъ; другому воронъ выклевываетъ глаза. Еще трупъ, несомый волнами, головою и плечами впередъ. Голый юноша, верхомъ на выбивающейся изъ силъ лошади, защищается мечемъ отъ другаго, нападающаго на него съ дубиною. Между ними, истомленный въ тщетной борьбѣ съ волнами едва-едва удерживается на водѣ. Наконецъ

еще одинъ, прибитый волною къ ступенямъ зданія, съ облѣпившей его мокрой одеждой, ждетъ своей участи, а вѣтеръ бѣшено рветъ развѣвающіеся концы его плаща.

Съ поражающей энергіей изобразилъ Уччелли въ этой фрескѣ безпомощность людскую, лицомъ къ лицу съ расходившимися силами природы; но до выраженія высокаго трагизма онъ не дошелъ. Нѣкоторые эпизоды потрясающи, но совокупилъ онъ ихъ не въ живописной, все подчиняющей главной идеѣ композиціи, а расположилъ довольно механически ихъ или рядомъ, или другъ за другомъ. Въ перспективѣ ему извѣстенъ законъ стремленія всѣхъ линій соединиться въ одной точкѣ горизонта, и онъ съ большимъ успѣхомъ пользуется этимъ закономъ и справляется съ изображеніемъ кривыхъ линій на различныхъ разстояніяхъ. Мастерство раккурсовъ плавающихъ труповъ приводило современниковъ въ удивленіе, такъ же какъ и изображеніе животныхъ. Яркое солнечное освѣщеніе, внезапно хлынувшее изъ-за тучъ, дало возможность опредѣленно передать распространяющіяся тѣни, а способность дать выраженіе фигурѣ человѣка, прикрытаго одеждой, выказалась въ изображеніи того несчастнаго, котораго волны прибили къ ступенямъ зданія: мокрыя, облѣпившія все его тѣло складки, которыя еще теребитъ и крутитъ вѣтеръ, вырисовываютъ отчетливо и ясно какъ его позу, такъ и его формы.

Въ пятомъ люнетѣ—*„Жертвоприношеніе“* и *„Опьяненіе Ноя“*. Въ первой, по контуру можно разсмотрѣть Бога-Отца, парящаго въ горизонтальномъ положеніи, ногами къ зрителю, а головою вдаль, надъ колѣнопреклоненнымъ передъ жертвенникомъ Ноемъ и его семьей. Тутъ же выпущенные изъ ковчега звѣри; стая птицъ, радостно шумя крыльями, вылетаетъ изъ своей времен-

ной темницы. Изобразить въ вышеописанномъ раккурсѣ Бога Отца была неслыханная смѣлость; подобную могъ себѣ позволить Пьеро делла Франческа въ своемъ ангелѣ („Сонъ Константина“ фреска въ Ареццо), но уже во время болѣе точнаго знанія перспективы.

Въ *„Опьяненіи Ноя“* патріархъ изображенъ лежащимъ тоже въ раккурсѣ; одинъ изъ сыновей прикрываетъ наготу его одеждой. Вазари говоритъ, что въ лицѣ Сима Уччелли изобразилъ своего помощника Делло. Хамъ, усмѣхаясь, указываетъ на наготу опьяненнаго отца. Сзади виноградникъ и бочка съ виномъ.

Этой фреской оканчивается участіе Уччелли въ Chiostro verde; все остальное рисовано ученикомъ его Делло и другими художниками. Фрески ихъ гораздо слабѣе описанныхъ и не представляютъ для исторіи искусства никакого интереса. Уччелли рисовалъ здѣсь между 1446—48 годами. По нѣкоторымъ свѣдѣніямъ мы знаемъ, что Уччелли одно время жилъ въ Падуѣ. Анонимъ Морелли описываетъ его фрески, теперь не сохранившіяся, во дворцѣ Витальяни. Не сохранились и тѣ многочисленныя его работы, о которыхъ упоминаетъ Вазари. Многія церкви Флоренціи были украшены его работами. S. Maria Maggiore, Spedale di Lemmo, монастырь Annalena, S. Trinita, S. Miniato, S. Angeli имѣли или фрески, или икону нашего художника; въ Casa Medici онъ рисовалъ на полотнѣ различныхъ звѣрей.

Въ 1468 году мы его находимъ въ Урбино. Джіованни Санти, отецъ Рафаеля, упоминаетъ его въ своей извѣстной поэмѣ. И въ Урбино ничего не сохранилось изъ его работъ, если не считать 6-ти небольшихъ картинокъ пределлы исчезнувшей иконы церкви Св. Агаты.

Уччелли умеръ вскорѣ по возвращеніи изъ Урбино 73 лѣтнимъ старикомъ. До насъ дошла его просьба, писанная имъ 9 Августа 1469 года; въ ней описываетъ онъ себя безпомощнымъ, неспособнымъ къ работѣ старикомъ, на рукахъ котораго больная жена и 16 лѣтній сынъ. Его похоронили въ S. Maria Novella.

Современникомъ Уччелли и, подобно ему, энергическимъ бойцомъ реальнаго направленія былъ другой флорентинскій художникъ—Андреа дель Кастаньо. Онъ родился въ 1390 г. и, рано осиротѣвъ, пасъ стада своего родственника въ Кастаньо, мѣстечкѣ недалеко отъ Флоренціи. Вѣроятно, онъ остался бы навсегда пастухомъ, еслибы не заѣхалъ случайно въ Кастаньо одинъ изъ странствующихъ живописцевъ, разрисовывавшій алтарныя иконы; влеченіе къ искусству пробудилось въ мальчикѣ при видѣ его работъ, и онъ сталъ рисовать по стѣнамъ и заборамъ всевозможныя фигуры. Его замѣтилъ Бернардино Медичи и взялъ съ собою во Флоренцію.

У кого учился Кастаньо—неизвѣстно; но вѣроятно образовала его та же школа, изъ которой вышли Уччелли, Пезелли и др. Всю свою жизнь онъ провелъ во Флоренціи, жизнь тяжелую, въ постоянной нуждѣ. Часто возвращавшійся недугъ не разъ прерывалъ его упорный трудъ; много времени приходилось ему лежать въ больницахъ; но сила воли и врожденный талантъ помогли ему добиться извѣстности и внести посильный вкладъ въ общую работу обрѣтенія образа, Незадолго до смерти обстоятельства его нѣсколько улучшаются, ибо мы знаемъ, что онъ живетъ въ собственномъ своемъ домѣ на Via de Fabbiai во Флоренціи.

Вся эта нерадостная и тяжелая жизнь отразилась

на его произведеніяхъ. Озлобленный и раздраженный, онъ болѣе нежели Уччелли не вѣритъ ни какимъ идеаламъ. Все духовное, красивое, нѣжное не находитъ въ немъ ни малѣйшаго отголоска. Онъ видитъ одну дѣйствительность и, благодаря подражательной способности, воспроизводитъ внѣшнее ея проявленіе во всей ея терпкости и наготѣ. Рисунокъ его неправиленъ, но силенъ и смѣлъ; въ немъ слышится сила Донателлевскаго рѣзца, но только въ болѣе рѣзкой и грубой формѣ. Движеніе его фигуръ выражено съ большою энергіей, драпировки выполнены статуарно; въ перспективѣ и раккурсахъ нѣтъ тонкаго пониманія Уччелли. Какъ колористъ, онъ слабѣе всѣхъ своихъ современниковъ.

Но его занимаютъ тѣ же задачи, какъ и Уччелли, только безъ односторонняго увлеченія перспективой послѣдняго; въ ихъ талантѣ много общаго, какъ это видно въ конномъ изображеніи Niccolo di Tolentino и въ фрескахъ Casa Carducci. Но Кастаньо болѣе Уччелли увлекается реалистическимъ изображеніемъ человѣческой фигуры и выказываетъ иногда такую силу исполненія, что произведенія его, несмотря на грубость и какую-то дерзость въ пріемахъ, достигаютъ почти высоты художественнаго созданія. Такова его „Тайная вечеря", грандіозный и широкій набросокъ геніальной композиціи, ставшей основаніемъ для изображенія этого сюжета не символически, а какъ драматической сцены, и которую впослѣдствіи Ліонардо да Винчи выполнилъ въ такомъ совершенствѣ. Этой фреской Кастаньо начинаетъ новую христіанскую мифологію, измѣнившую въ XV вѣкѣ совершенно изображенія религіозныхъ сюжетовъ треченнтистовъ. Грубая, но энергическая сила, въ которой слышалась почвенная сила нетронутой натуры, обезпечила

за Кастаньо мѣсто въ исторіи искусства. Никто рѣзче и грубѣе не разрывалъ съ преданіемъ.

Указанныя свойства его таланта и личный характеръ, суровый и озлобленный бѣдностью и недугами, создали изъ него какую-то легендарную личность. Вазари взваливаетъ на него страшное преступленіе — убійство изъ зависти друга своего Доменико Венеціано. Долго вѣрили этому обвиненію, пока не узнали документально, что Доменико Венеціано четыре года еще жилъ послѣ смерти Кастаньо. Порученіе написать на стѣнахъ Bargello портреты повѣшенныхъ заговорщиковъ Перуцци и Альбицци дало нашему художнику прозвище — *Andreino degli Impicati*, т. е. Андрей висѣльниковъ. Нарисованные имъ палачи Христа на одной стѣнѣ S. Maria Novella изображены были съ выраженіемъ такого звѣрства, что озлобленный народъ вступился за Христа и уничтожилъ фреску. Всѣ эти разсказы и легенды придавали личности художника въ глазахъ его современниковъ какой-то ужасный, трагическій отпечатокъ. Это-то трагическое слышится въ изображаемыхъ имъ формахъ, въ его контурахъ и краскахъ; въ нихъ какъ бы чувствуется преступленіе и стоны жертвъ, но не чувствуется высоты трагической борьбы и побѣды духа, какъ это чувствуется въ произведеніяхъ, сродныхъ имъ по энергіи, Донателло и Микель-Анжело.

Однимъ изъ самыхъ характерныхъ произведеній Кастаньо можно считать фреску въ S. Croce, изображающую Іоанна Крестителя и Св. Франциска, помѣщенныхъ въ одной нишѣ. Обѣ фигуры Святыхъ — это полное отрицаніе всякаго о нихъ идеальнаго представленія. Это правильно нарисованныя, состоящія изъ костей, мускуловъ, сухожилій, кожи и волосъ человѣче-

скія фигуры. Креститель старъ и напоминаетъ болѣе Іеронима; у него плебейская съ всклоченными волосами голова и жилистые члены изнуреннаго постомъ тѣла выработаны такъ, какъ увидимъ впослѣдствіи у Мантеньи. Донателлевскіе Іоаннъ Креститель и Магдалина очень напоминаютъ фреску Кастаньо. Обѣ фигуры, какъ Іоаннъ Креститель, такъ и Св. Францискъ (тоже очень вульгарная композиція) помѣщены въ нарисованномъ пространствѣ углубленной ниши съ большимъ пониманіемъ. Рисунокъ твердъ и смѣлъ, вырисовка костей, мускуловъ, связокъ, жилъ и складокъ на кожѣ исполнена съ удивительною точностью, и грубый колоритъ при сочномъ наложеніи красокъ не придаетъ этой фрескѣ особой красоты.

Въ томъ же родѣ два „*Распятія*“ въ монастырѣ *degli Angeli* во Флоренціи. Какъ тѣло распятаго Христа, такъ и фигуры предстоящихъ хорошо задуманы и правильно исполнены въ размѣрахъ и позахъ; но тотъ же плоскій реализмъ и тѣ же пріемы въ обычной соболѣзнующей позѣ Маріи, въ подпирающемъ рукою щеку Іоаннѣ съ открытымъ ртомъ, въ почесываніи затылка Св. Ромуальдомъ, однимъ словомъ, одни только внѣшніе пріемы трагическаго, а не изображеніе духовной, нравственной стороны потрясающаго горя, какъ бы изобразилъ подобную сцену Джіотто.

Во фрескахъ виллы *Carducci* Кастаньо болѣе въ своей сферѣ. Здѣсь, въ нарисованныхъ нишахъ, онъ долженъ былъ изобразить героевъ, поэтовъ и сивиллъ. Извѣстнаго покорителя турокъ и покровителя Мазолино — Pippo Spano онъ представилъ въ полномъ вооруженіи, съ шпагою въ рукѣ; онъ смотритъ героемъ. Въ этомъ же духѣ нарисованъ спаситель отечества Fa-

rinata. Дантъ, Петрарка и Боккаччіо смотрятъ сухими педантами. Есфирь выказываетъ античное вліяніе; но грубость Кастаньо выражается въ широкихъ, чисто плебейскихъ рукахъ библейской героини. У Томирисъ и Кумской сивиллы своеобразно худощавыя, тонко вытянутыя шеи и преувеличенно длинныя конечности. Перспективное положеніе всѣхъ этихъ героевъ и женщинъ въ нарисованныхъ нишахъ указываетъ на вліяніе Донателло и Уччелли. Въ исполненіи — энергическій рисунокъ, смѣлость позъ и движеній; въ выборѣ костюмовъ, особенно головныхъ украшеній — знакомство съ классическими образцами. Сочная кисть широко моделируетъ формы, но кирпичный цвѣтъ карнаціи у мущинъ и желтоватый у женщинъ выдаютъ всю слабость Кастаньо, какъ колориста. Эти фрески переведены на полотно и развѣшены теперь по стѣнамъ Національнаго Музея во Флоренціи.

Въ этомъ же родѣ изображеніе конной статуи Niccolo di Tolentino въ S. Maria del Fiore, въ pendant подобному же изображенію Уччелли. Болѣе страстности, чѣмъ величія, и конь нарисованъ не столь хорошо, какъ у Уччелли; но перспектива видимаго снизу монумента съ его саркофагомъ и помѣщенными по угламъ его воинами удалась Кастаньо такъ же хорошо, какъ и Уччелли.

Самая замѣчательная изъ сохранившихся работъ Кастаньо—это „*Тайная вечеря*“, фреска въ монастырѣ S. Appollonia. Долгое время нельзя было ее видѣть; только недавно, по упраздненіи монастыря, узнали ее и оцѣнили въ ней лучшее произведеніе нашего художника. Христосъ и Апостолы сидятъ за длиннымъ столомъ въ комнатѣ, стѣны которой украшены мраморомъ и различными орнаментами. Линія горизонта взята низко, и

въ извѣстную точку на ней сходятся всѣ удаляющіяся линіи какъ стѣнъ, такъ и изукрашеннаго стола, за которымъ идетъ трапеза. Апостолы сидятъ за столомъ; среди ихъ Христосъ съ опущенными взорами и выраженіемъ принятаго рѣшенія. Іоаннъ припалъ къ Нему. Лица, вылѣпленныя грубо, нарисованы съ непривычнымъ для Кастаньо чувствомъ; мы видимъ скорбь Симеона, мы видимъ пораженнаго удивленіемъ Іакова; лицо Ѳомы передано въ очень искусномъ раккурсѣ; Матвѣй столь же хорошъ, сколько исполненъ истиннаго достоинства. Спереди стола сидитъ одинокій Іуда и въ энергическомъ его лицѣ видѣнъ предатель. Во всей композиціи полная соразмѣрность и разнообразіе. Рисунокъ хотя и жестокъ, но вѣренъ. Общій колоритъ теменъ, тѣни тяжелы, складки угловаты, но все сливается въ такомъ художественномъ единствѣ, которое доступно только великому мастеру.

До открытія этой фрески думали, что это новое расположеніе Апостоловъ за длиннымъ столомъ и передача композиціи не символически (т. е. какъ воспоминаніе учрежденія Таинства Евхаристіи), а драматической сценой, въ которой Христосъ говоритъ ученикамъ своимъ, что между ними есть предатель, и различное выраженіе пораженныхъ этимъ словомъ Апостоловъ было дѣломъ Гирландайо. Но и Гирландайо, и болѣе совершенный Леонардо да Винчи имѣли своимъ предшественникомъ Кастаньо. Широкими, энергическими, иногда грубыми чертами онъ намѣтилъ эту композицію и тѣмъ подготовилъ почву для идеализированныхъ созданій великихъ мастеровъ, и въ этомъ его неоспоримая заслуга.

Изъ другихъ произведеній, приписываемыхъ Андреа дель Кастаньо, мы упомянемъ о *мужскомъ порт-*

ретъ въ галлереѣ Pitti, объ *алтарной иконѣ*, на которой изображена Богоматерь съ Младенцемъ, окруженная Святыми (эта икона, подъ именемъ Боттичелли, находится въ флорентійской академіи), о *Іеронимѣ* въ пустынѣ (тамъ же) и о „*Pietà*" въ Берлинѣ. Всѣ эти произведенія болѣе или менѣе отличаются особенностями стиля Кастаньо.

Къ сожалѣнію, до насъ не дошли фрески, исполненныя Кастаньо въ главной капеллѣ S. Maria Nuova въ 1450 году. Въ нихъ онъ изобразилъ событія изъ жизни Богородицы. Его предшественникомъ въ этихъ работахъ былъ тотъ Доменико Венеціано, котораго, по словамъ Вазари, зарѣзалъ Кастаньо. Но мы знаемъ, что Доменико окончилъ свою работу въ S. Maria Nuova еще въ 1445 году, т. е. за 5 лѣтъ до начала работъ Кастаньо, и что онъ 4-мя годами пережилъ своего предполагаемаго убійцу.

О происхожденіи Доменико Венеціано мы ничего не знаемъ; вѣроятно, родители его прибыли во Флоренцію изъ Венеціи и основались въ ней. Первое свѣдѣніе объ этомъ художникѣ мы находимъ въ его письмѣ изъ Перуджіи (съ 1438 г.), въ которомъ онъ предлагаетъ Пьеро да Медичи нарисовать алтарную икону, прибавляя, что надѣется сдѣлать „чудеса" и что онъ знаетъ, что Фра Филиппо и Фра Анжелико завалены работой, и поэтому, кромѣ его, некому заказать икону. Но и въ Перуджіи мы не находимъ никакого слѣда его работъ, кромѣ измѣнившейся подъ его вліяніемъ манеры мѣстнаго живописца Бенедетто Буонфилья. На фрескахъ Буонфильи, въ palazzo del Commune, выказались пріемы, совершенно чуждые пріемамъ прежнихъ умбрійскихъ и сіенскихъ мастеровъ, но чисто флорентійскіе, сродные съ пріемами

Доменико, Кастаньо и Пьетро делла Франчески; при оцѣнкѣ этихъ фресокъ въ числѣ судей были Фра Филиппо Липпи, Фра Анжелико и Доменико Венеціано. Изъ всего этого можно заключить, что Доменико образовался во Флоренціи, въ той же школѣ, какъ Кастаньо и Уччелли, но въ Перуджіи онъ былъ уже мастеромъ и провелъ тамъ нѣкоторое время, расписывая фресками залу въ Casa Baglioni. Благодаря вліянію Медичи, съ которыми онъ поддерживалъ сношенія, ему поручено было расписать главную капеллу въ *S. Maria Nuova* во Флоренціи. Эта работа производилась между 1439—45 годами, причемъ ученикомъ его былъ Пьеро делла Франческо, а помощникомъ запоздалый Джіоттистъ Биччи ди Лоренцо.

Въ сохранившихся счетахъ по этой работѣ часто повторяется плата за *льняное масло*; тоже въ счетахъ Андреа дель Кастаньо. По словамъ Вазари, оба эти художника рисовали въ S. Maria Nuova *масляными красками*. Это показаніе повело ко многимъ недоразумѣніямъ. Теперь положительно извѣстно, что ни Доменико, ни Кастаньо не могли знать, да и не знали техники масляныхъ красокъ. Но льняное масло примѣшивалось при отдѣлкѣ нѣкоторыхъ частей картины, чтобы придать имъ особый блескъ, что было извѣстно еще во времена Ченнини. И Доменико и Кастаньо вѣроятно пробовали усовершенствовать этотъ пріемъ, ибо по сохранившейся картинѣ Доменико видно, что онъ что-то примѣшивалъ къ своей tempera; поэтому мы смотримъ на него, какъ на одного изъ тѣхъ художниковъ, которые добивались новыхъ пріемовъ наложенія красокъ и труды которыхъ помогали образоваться смѣшанной техникѣ, постепенно вытѣснявшей чистую tempera и которая, доведенная до

совершенства, слилась съ техникой масляныхъ красокъ, перенесенной изъ Нидерландовъ.

Изъ произведенiй Доменико дошло до насъ очень немного: алтарная икона въ Canto de' Carnesecchi (часть ея въ Лондонѣ) и икона, на которой изображена *S. Lucia de Bardi*. Опишемъ послѣднюю.

Подъ тремя готическими арками возсѣдаетъ на престолѣ Богоматерь; божественный Младенецъ, совершенно голый, стоитъ на Ея колѣнахъ и смотритъ на Iоанна Крестителя и Св. Франциска, помѣщенныхъ съ одной стороны престола; по другую его сторону Св. Николай въ епископскомъ облаченiи и Св. Лючiя. Заднiй планъ ограниченъ стѣнкою, изъ-за которой видны деревья. По ступенямъ престола надпись: Opus Domenici de Venetiis, ho... mater Dei—miserere mei—datum est.

Богородица съ Младенцемъ и особенно Св. Лючiя проникнуты духомъ Фра Анжелико и юношескихъ работъ Фра Филиппо Липпи. Въ Богоматери болѣе материнской нѣжности, нежели наивности или простодушiя. Во всей группѣ выраженiе спокойнаго душевнаго чувства. Мягкость драпировокъ указываетъ на наблюдательность художника. Фигура Св. Николая, прикрытая богатою ризою, коротка и лишена всякаго благородства. Въ Крестителѣ плоскость и грубость Кастаньо; это реалистическiй этюдъ съ натуры, съ тонкой выработкою костей, мускуловъ и связокъ. Фигура Св. Франциска тоже въ этомъ родѣ. Но все нарисовано вѣрно и ясно; контуры чистотою своей напоминаютъ контуры Верроккiо и Пiеро делла Франчески. Краска свѣтла, весела и наложена ровно и сочно. Архитектоника околичностей указываетъ на большой успѣхъ сравнительно съ рабо-

тами Мазолино, Анжелико и раннихъ работъ Фра Филиппо Липпи. Такимъ образомъ, въ этой иконѣ мы видимъ какъ бы два теченія: одно реалистическое, неуступающее энергіей Кастаньо, другое же свѣтлое, идеальное, навѣянное на впечатлительную душу художника божественными образами Анжелико.

Андреа дель Кастаньо умеръ вѣроятно отъ чумы въ 1457 году во Флоренціи и похороненъ въ *S. Maria de' Servi*. Доменико Венеціано умеръ тоже во Флоренціи въ 1461 году и похороненъ въ *S. Pier' Gattolino*.

Недостатокъ свѣдѣній о жизни Доменико Венеціано очень затрудняетъ возможность прослѣдить развитіе пріемовъ техники картинъ, рисованныхъ на деревѣ или полотнѣ. Но нѣтъ сомнѣнія, что Доменико былъ однимъ изъ первыхъ изыскивавшихъ способы, какъ примѣшивать и въ какомъ видѣ льняное масло, чтобы придать живописи болѣе силы и блеска. Еще настойчивѣе преслѣдуется эта цѣль въ мастерской семейства художниковъ Пезелло. Болѣе рѣшительно мѣняютъ они прежніе извѣстные пріемы tempera на новые, преимущество которыхъ болѣе предчувствуется, нежели удовлетворяетъ. Живописныя работы Пезелли, а вслѣдъ за ними работы Бальдовинетти и Поллайоло, стремящихся къ той же цѣли, созидаются среди неблагопріятныхъ условій. Имъ не далось умѣнье ровно и плавно накладывать употребляемую ими тягучую смѣсь лака (vernice liquida— смѣсь лака съ амброй или сандаракомъ) и масла, но усиліями своими они подготовляютъ почву, на которой искусство легко и незамѣтно перейдетъ къ техникѣ

масляныхъ красокъ. Поэтому эту группу добросовѣстныхъ и талантливыхъ изслѣдователей мы ставимъ рядомъ съ Уччелли, Кастаньо и Доменико Венеціано, усовершенствовавшихъ, какъ мы видѣли, другія стороны искусства, и произведенія разсматриваемой группы точно также объясняютъ намъ это время реальнаго направленія, время опытовъ, изысканій и борьбы.

Насколько можно судить по сохранившимся работамъ Пезелли, Бальдовинетти и Поллайоло, новый пріемъ состоялъ въ томъ, что краску смѣшивали не съ яичнымъ желткомъ или фиговымъ сокомъ, какъ въ tempera, а съ льнянымъ масломъ и лакомъ, въ составъ котораго входили смолистыя вещества, и прилагали сначала эту смѣсь къ изображенію одеждъ, аксессуаровъ и пейзажа. Быстро сохнувшая смѣсь дѣлала невозможнымъ всякій перерывъ работы; переходъ изъ тона въ тонъ достигался помощью кисти (штриховкой), а не растушки. Лессировка прозрачными и полупрозрачными тонами, сливающая тона въ общую гармонію, вошла въ употребленіе со временъ Поллайоло, когда уже достигли возможности дѣлать описанную смѣсь болѣе прозрачной. Процессъ живописи былъ слѣдующій: вся поверхность изображаемаго предмета покрывалась заранѣе составленнымъ, требуемымъ тономъ; затѣмъ накладывались тѣни, причемъ выработка рельефа представляла большія затрудненія. Постепенное усиленіе тѣней имѣло видъ грубаго impasto и дѣлало впечатлѣніе чего-то жесткаго, роговиднаго, какъ бы глазированнаго. Свѣта оставлялись расплывчатыми, непрозрачными, лишенными всякой силы. Въ пейзажахъ, гдѣ не требовалось большихъ свѣтовыхъ эффектовъ, этотъ пріемъ представлялъ меньшія затрудненія. Воздухъ продолжали дѣлать in tempera. Одежды покрывались сразу

требуемыми цвѣтами въ сильномъ тонѣ, причемъ непокрытыя одеждою части голаго тѣла выступали яснѣе, чѣмъ нѣсколько скрадывались недостатки техники; затѣмъ густо накладывались тѣни, чѣмъ усиливались свѣтовыя пятна.

Эти новые пріемы не вдругъ вытѣснили пріемы старой tempera. Тѣ художники, цѣль которыхъ была не научная, матерьялистическая разработка вспомогательныхъ сторонъ искусства, а болѣе высокая, чисто художественная, какъ Мазаччіо, Фра Филиппо Липпи, его сынъ Филиппино, Сандро Боттичелли и наконецъ Гирландайо держались чистой tempera. Они видѣли, что при новой, смѣшанной техникѣ утрачивалась плавная ясность tempera и не достигалась глубина и сила масляныхъ красокъ. Но для насъ теперь ясно, что безъ этихъ усилій и опытовъ врядъ ли возможенъ былъ Ліонардо да Винчи, шедшій тѣмъ же путемъ опытовъ и изысканій и достигшій въ передачѣ свѣтовыхъ эффектовъ безграничнаго волшебства свѣто-тѣни, прозрачности и силы, до которыхъ никогда не доходили сами изобрѣтатели техники масляныхъ красокъ. Этимъ терпкимъ и труднымъ путемъ художники XV столѣтія буква за буквою завоевывали у природы тайны ея языка, языка цвѣтовъ, свѣта и тѣни, которымъ она выражаетъ свои сокровеннѣйшія думы и безъ пониманія и знанія котораго невозможно было обрѣсти образъ того идеала, къ которому стремилось человѣчество.

Представителями семейства Pesello были Giuliano d'Arrigo и внукъ его Francesco di Stefano, извѣстный подъ именемъ Pesellino. Giuliano родился во Флоренціи въ 1367 году; слѣдовательно онъ былъ современникомъ Аньоло Гадди и гораздо старѣе Брунел-

лески. Вѣроятно, онъ былъ одинъ изъ тѣхъ многосторонних талантливыхъ людей, которые, подобно Орканья и впослѣдствіи Брунеллески, воспринимали во всемъ объемѣ художественное развитіе своего времени и отзывались съ одинаковымъ рвеніемъ и знаніемъ на всякое его требованіе. Такъ въ 1398 году мы видимъ его въ числѣ экспертовъ при оцѣнкѣ статуи Св. Іеронима въ S. Maria del Fiore; въ 1416 году онъ изготовляетъ фризъ для алтаря въ Or san Michele; въ 1419 году онъ принимаетъ участіе въ конкурсѣ для возведенія купола Флорентинскаго собора и назначается замѣстителемъ (proveditore) Брунеллески въ случаѣ смерти или отказа послѣдняго; въ то же время онъ исполняетъ живописныя работы, но изъ нихъ до насъ ничего не дошло.

Francesco di Stefano (Pesellino) родился въ 1422 году, воспитывался въ мастерской своего дѣда и до смерти его (въ 1446 г.) не покидалъ ея. Съ 1447 года мы видимъ его самостоятельнымъ художникомъ, записаннымъ въ общество Св. Луки. Въ 1457 году онъ умеръ 37 лѣтъ отъ роду. Онъ сталъ помогать своему дѣду вѣроятно съ 20 лѣтняго возраста, рисуя подъ наблюденіемъ 70 лѣтняго старца; но всѣ дошедшія до насъ его работы носятъ на себѣ слѣды новаго художественнаго вліянія, т. е. вліянія Уччелли и Кастаньо. Поэтому мы въ правѣ смотрѣть на всѣ работы, дошедшія до насъ подъ именемъ Пезелло, какъ на работы Пезеллино, а замѣчаемая въ нихъ разница объясняется тѣмъ, что раннія изъ нихъ были исполнены еще въ мастерской дѣда, а послѣднія тогда, когда онъ уже былъ самостоятельнымъ мастеромъ.

Первая картина Пезелло, особенно расхваленная

Вазари за естественную передачу животныхъ, это *„Поклоненіе царей“*. Она находится въ Уффиціяхъ. На длинной доскѣ изображено более 30 фигуръ, царей и ихъ свиты; все это въ роскошныхъ костюмахъ того времени; при царяхъ слуги, пажи, оруженосцы; кто на великолѣпно убранныхъ коняхъ, кто пѣшкомъ; собаки, соколы, и пр. принадлежности блестящей кавалькады; кругомъ разнообразный пейзажъ. Это торжественное шествіе напоминаетъ великолѣпные княжескіе поѣзды XV столѣтія. Марія съ Младенцемъ и Іосифъ помѣщены у хижины справа. Библейское событіе совершенно утратило свое религіозное значеніе, а изображено какъ бытовая сцена, причемъ костюмы, оружіе, лошади, сѣдла, латы, собаки и соколы играютъ такую же роль, какъ и главные дѣятели. Джіоттистъ Джульяно передалъ бы эту сцену иначе; нѣтъ сомнѣнія, что передъ нами произведеніе внука.

Окраска этой картины выдаетъ описанную нами выше технику, при которой примѣсь льнянаго масла и vernice liquida играла такую роль. Въ настоящее время краска очень потемнѣла, но всё еще можно судить о тщательности исполненія; особенное вниманіе обращено на вырисовку деталей, какъ напр. деревьевъ пейзажа, на которыхъ всякій листикъ выступаетъ отдѣльно. Рисунокъ фигуръ неправиленъ, особенно въ конечностяхъ. Изображеніе животныхъ довольно правдиво, и вообще въ этой картинѣ мы видимъ начало тѣхъ роскошныхъ, натуралистическихъ композицій, въ которыхъ проявится во всемъ блескѣ Беноццо Гоззоли. Въ этомъ же родѣ сохранившіяся фрески Пезелло въ *loggia Ruccelai.*

Гораздо значительнѣе этихъ работъ *алтарная икона*

въ Chiesa dello Spirito Santo во Флоренціи. На ней изображено „*Благовѣщеніе*". Сцена происходитъ подъ двойною аркадою; на заднемъ планѣ стѣнка изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ; изъ за нея видны кипарисы и апельсиновыя деревья; у самой стѣны розаны. Марія покрыта полупрозрачнымъ покрываломъ; лѣвою рукою прихвативъ свою тунику, скромно привѣтствуетъ она небеснаго посланника, который, въ красной одеждѣ и желтой обуви, почтительно скрестилъ на груди свои руки. Фигура ангела очень изящна: красивый тонкій профиль и вьющіеся локонами волосы напоминаютъ ангеловъ слѣдующей эпохи, но Марія тривіальна; особенно неграціозны ея руки и то движеніе, которымъ она прихватываетъ складки своей туники. Завитые волосы и прозрачный вуаль — особенности, которыя повторятся и у Бальдовинетти.

Ни въ какой другой картинѣ не выступаетъ такъ рельефно новая техника наложенія красокъ, какъ въ этой. Наложенная густымъ слоемъ краска лежитъ застывшей массой, рѣзко ограниченной контуромъ; даже всякій листикъ на деревьяхъ твердо отдѣленъ рисункомъ. Тамъ, гдѣ краска не смѣшена съ другой, выступаетъ опредѣленный тонъ; тамъ же, гдѣ требуется смѣшеніе красокъ, какъ въ карнаціи, тамъ тонъ неопредѣленный, какого-то желтокоричневаго цвѣта. При тщательномъ вниманіи можно замѣтить штриховку тонкой кистью. Очевидно, что картина нарисована при помощи той смолистой смѣси, о которой мы говорили выше; видно усиліе художника побѣдить трудности новой техники.

Дальнѣйшія работы Пезеллино указываютъ на постепенное развитіе. Большой шагъ впередъ видѣнъ въ пре-

деллѣ, сохраняющейся въ *Casa Buonarotti*, а еще большій въ „*Троицѣ*“ (Лондонъ) и въ „Рождествѣ Христовомъ“ (Луврѣ), двухъ дошедшихъ до насъ алтарныхъ иконахъ. Въ нихъ краска наложена ровно даже и на тѣлесныхъ мѣстахъ и ясно ограничена плавнымъ, увѣреннымъ контуромъ. Въ этихъ произведеніяхъ видно вліяніе на художника его знаменитыхъ современниковъ Фра Филиппо Липпи и Сандро Боттичелли. Мягкое выраженіе лицъ ангеловъ и стилизировка складокъ выказываютъ въ немъ мастера, не совсѣмъ погрузившагося въ преслѣдованіе чисто техническихъ цѣлей, но и способнаго возвыситься до художественности.

Поэтическимъ разскащикомъ является онъ на двухъ *кассонахъ*, сохраняющихся въ palazzo Torrigiani во Флоренціи. Кассоны (cassoni)—это свадебные сундуки; украшать ихъ рѣзьбою и живописью входило тогда въ общее обыкновеніе; картины еще не вѣшались по стѣнамъ внутреннихъ комнатъ дворцовъ, но искусство, украшавшее прежде только алтари и храмы, понемногу проникало въ домашнюю жизнь; разрисовывалась мебель, сѣдла, посуда, но особенно любили украшать живописью свадебные сундуки, приготовляемые въ приданное дочерямъ родителями или даримые женихомъ невѣстѣ. Художникъ чувствовалъ себя свободнѣе, менѣе стѣсненнымъ тѣми условіями, которыя налагались на него при исполненіи алтарныхъ иконъ.

На кассонахъ Торриджіани изображена исторія царя Давида. Встрѣча юнаго царственнаго героя съ Филистимлянами представлена конечно не какъ библейское событіе, а какъ бытовая сцена, дававшая художнику случай помѣстить нѣсколько портретныхъ изображеній во флорентинскихъ костюмахъ, роскошь обстановки,

разнообразныхъ животныхъ и пр. и пр. Не столь разнообразно, но съ бо̀льшимъ вкусомъ исполнена картина другаго кассона: на ней изображено *Тріумфальное шествіе Давида*. Тутъ толпа женщинъ и дѣвушекъ выраженіемъ полнаго достоинства и великолѣпіемъ одеждъ производятъ изящное впечатлѣніе. Точный, красивый рисунокъ, выработка малѣйшихъ подробностей, хорошее распредѣленіе композиціи и фигуръ по различнымъ планамъ пейзажа, все это говоритъ о лучшемъ, высшемъ направленіи и напоминаетъ о картинахъ Гоззоли и его фрескахъ въ palazzo Riccardi, исполненныхъ въ этомъ же родѣ.

Удивительно симпатичнымъ мастеромъ мы видимъ Пезеллино въ той *пределлѣ*, которая когда-то украшала алтарную икону Фра Филиппо Липпи въ S. Croce, и отъ которой 3 картины хранятся въ Флорентинской академіи, а 2 въ Луврѣ. На нихъ изображена легенда о Св. Антоніи и о скупомъ, у котораго по смерти въ груди не нашли сердца. Подобная же картинка съ легендою о Св. Сильвестрѣ находится въ Gal. Doria въ Римѣ. Нѣсколько картинъ, извѣстныхъ подъ другими именами, можно приписать Пезеллино; такъ напр. Мадонна, окруженная ангелами, у Mr. Zir въ Неаполѣ и Мадонна у Holford'а въ Лондонѣ, гдѣ она слыветъ подъ именемъ Фра Филиппо Липпи.

Вотъ все, что сохранилось изъ работъ Пезелло. Ни въ одной изъ нихъ нѣтъ ни малѣйшаго слѣда Джіоттистовъ, а всѣ онѣ носятъ на себѣ вліяніе новаго времени, почему мы и видимъ въ нихъ произведенія не дѣда, а внука, извѣстнаго подъ именемъ Пезеллино. Начиная съ „Благовѣщенья", онъ вѣроятно уже покинулъ мастерскую стараго Джіоттиста и трудился самостоятельно,

обращая особое вниманіе на технику смѣшенія и наложенія красокъ. Ранняя смерть помѣшала ему достичь на этомъ новомъ и трудномъ пути положительныхъ результатовъ; не достигъ ихъ и другой, современный ему, художникъ — Алессо Бальдовинетти, стремившійся къ той же цѣли.

Алессо родился въ 1427 году во Флоренціи и жилъ до конца столѣтія. Произведеній его сохранилось очень немного. Подобно Пезеллино, онъ занимался преимущественно усовершенствованіемъ техническихъ пріемовъ и старательно изучалъ какъ одушевленную, такъ и неодушевленную природу. Онъ рисовалъ съ натуры ландшафты, рѣки, мосты, камни, фрукты, зданія, деревья, траву, поля, города, замки, хижины, улицы и площади, стараясь передать съ точностью всѣ подробности: „на его рисункахъ можно пересчитать колосья и стебли разбросанной по землѣ соломы", говоритъ о немъ Вазари. Ту смѣшанную технику, которую Пезелло прилагалъ къ станковой живописи, Алессо пробовалъ употреблять въ фрескѣ. Кромѣ того, онъ занимался мозаикой и на этомъ поприщѣ пользовался совершенно заслуженной репутаціей.

По словамъ Бальдинуччи, Алессо учился у Уччелли, что очень вѣроятно; у него много общаго какъ съ нимъ, такъ и съ Кастаньо, Пезелло и Доменико Венеціано. Въ общество Св. Лукки онъ записанъ въ 1448 г. Также вѣроятно предполагаемое его участіе въ работахъ въ S. Maria Nuova, производившихся между 1439—1453 годами. Недавно былъ отысканъ дневникъ Алессо Бальдовинетти въ архивахъ S. Maria Nuova. (Ricordi di A. Baldovinetti. G. Pierotti, Lucca 1868). Онъ начинается съ 10 Дек. 1449 г. обычнымъ воззваніемъ къ Богу,

Пресвятой Дѣвѣ и всѣмъ небеснымъ силамъ, и по богатству свѣдѣній о жизни и дѣятельности флорентинскихъ художниковъ занимаетъ между оригинальными записками XV столѣтія очень видное мѣсто.

Самое извѣстное произведеніе Бальдовинетти, дошедшее до насъ, это фреска въ Annunziata во Флоренціи, изображающая *„Рождество Христово“*. Композиція повторяетъ композицію Филиппо Липпи. Мы видимъ не Джіоттовскій простодушный разсказъ, преисполненный религіознаго благоговѣнія, но поэтическую идиллію, въ которую воплотилось это Евангельское событіе, ту новую христіанскую мифологію, которая, низводя религіозное событіе на землю, передаетъ его въ поэтической обстановкѣ. Только что родившійся Младенецъ лежитъ совершенно голый на землѣ; при Немъ нѣтъ ни повитухи, ни прислужницъ. Марія, полная благочестія, склонилась надъ Нимъ на колѣнахъ, вся проникнутая двойнымъ чувствомъ: нѣжной материнской любви и смиреннаго благоговѣнія, ибо Она знаетъ, что родившійся отъ Нея — Спаситель міра! Справа сидитъ Іосифъ, положивъ свои руки на колѣни; къ нему приближаются два пастуха. Сзади Младенца быкъ и оселъ у яслей. Затѣмъ полуразрушившаяся стѣна, гранатовое дерево и другія растенія; между камнями ползетъ змѣя, намекъ на то, что Тотъ, кто родился, призванъ стереть главу ея. Слѣва, среди пейзажа, ангелы возвѣщаютъ радостную вѣсть пастухамъ. Перспектива дали опредѣляется удаляющимися линіями улицы и рѣки, съ переброшеннымъ черезъ нее мостомъ. Въ небѣ славословящіе ангелы, изображенные въ смѣломъ раккурсѣ (едва сохранились). Кругомъ всей фрески нарисованная рама съ медальонами, въ которыхъ видны погрудныя изображенія.

Какъ въ фигурахъ, такъ и въ пейзажѣ, Бальдовинетти передаетъ то, что видитъ. Контуръ его точенъ и смѣлъ; но онъ жестокъ въ выраженіи, и складки одеждъ его угловаты. Типъ Св. Дѣвы не лишенъ красоты и граціи и имѣетъ много общаго съ типами Доменико Венеціано.

По настоящему очень разрушенному состоянію этой фрески трудно опредѣлить употребляемые художникомъ пріемы. Вазари говоритъ, что первоначальная подмалевка сдѣлана была *al fresco,* а дальнѣйшее исполненіе *al secco,* но при этомъ закрѣпою вмѣстѣ съ яичнымъ желткомъ былъ какой-то горячій жидкій лакъ. Прибавляя этотъ лакъ, Бальдовинетти думалъ предохранить фреску отъ сырости и былъ убѣжденъ, что сдѣлалъ важное открытіе; но время показало, что онъ заблуждался: фреска скоро растрескалась и облупилась. Но именно этотъ способъ, хотя недолговѣчный, давалъ возможность художнику выработывать мелочи, тѣ колосья и стебли разбросанной соломы, которыми такъ восхищались современники.

По сохранившейся его иконѣ, на которой изображена *Мадонна, окруженная ангелами,* (въ Уффиціяхъ) положительно можно сказать, что и въ станковой живописи онъ употреблялъ тѣ же пріемы мѣшанной техники, какъ Пезелло. По рѣзкой чистотѣ линій, моделировкѣ формъ и тонамъ замѣтно общее тогда у художниковъ стремленіе подражать отлитымъ изъ металла предметамъ, о чемъ мы будемъ говорить въ слѣдующей главѣ.

То же можно сказать и о его „*Троицѣ*“, считавшейся долгое время потерянной, но отысканной недавно въ очень испорченномъ видѣ и сохраняющейся теперь въ Флорентинской академіи.

Бальдовинетти много занимался мозаикой; но и тутъ

онъ обращалъ бóльшее вниманіе на изобрѣтеніе различныхъ пріемовъ при реставраціи старыхъ мозаикъ. Много потрачено было имъ времени и силъ на разрѣшеніе различныхъ химическихъ, но не художественныхъ задачъ и затрудненій, чѣмъ и объясняется малое количество оставшихся послѣ него произведеній. Онъ реставрировалъ старыя мозаики въ S. Miniato, въ Крещатикѣ и др. мѣстахъ. По его рисунку Domenico Michelino нарисовалъ портретъ Данта, который и теперь виситъ въ S. Maria del Fiore.

Самыми знаменитыми фресками Бальдовинетти были изображенія изъ Ветхаго Завѣта въ главной *капеллѣ S. Trinita*. Въ этихъ фрескахъ было много портретныхъ изображеній современниковъ художника, введенныхъ имъ свидѣтелями и участниками библейскихъ событій. Экспертами при оцѣнкѣ этихъ фресокъ были знаменитѣйшіе художники: Гоззоли, Перуджино, Филиппино Липпи и Козимо Роселли; стоимость ихъ опредѣлена была въ 1000 золотыхъ гульденовъ. Эти фрески существовали вплоть до 1755 года; черезъ пять лѣтъ онѣ совершенно разрушились. Бальдовинетти умеръ во Флоренціи въ 1499 году и погребенъ въ S. Lorenzo.

О дальнѣйшей судьбѣ новой техники наложенія красокъ мы будемъ говорить въ слѣдующей главѣ.

ГЛАВА V.

Мастера металлической техники.

Въ мастерской братьевъ Поллайоли мы видимъ дальнѣйшее развитіе новой техники наложенія красокъ, и, кромѣ того, мы встрѣчаемся съ новыми условіями, вліявшими на развитіе техническихъ сторонъ искусства, а именно, съ стремленіемъ подражать въ живописныхъ работахъ формамъ, вылитымъ или отчеканеннымъ изъ металла. Одновременно съ братьями Поллайоли стремится къ той же цѣли Верроккіо, великій учитель Перуджино и Ліонардо да Винчи, поэтому внимательное изученіе ихъ произведеній и пріемовъ очень важно въ изложеніи процесса исканія образа новаго идеала. Но какъ ни были братья Поллайоли и современный имъ Верроккіо одарены высокими талантами, ихъ мѣсто среди реалистовъ, ибо и у нихъ ихъ опыты

и изысканія не слились съ одушевлявшими ихъ идеалами въ одно художественное цѣлостное созданіе, и они, подобно Уччелли, Кастаньо и др., являются односторонними, хотя и богато одаренными борцами въ исторіи развитія искусства.

Взаимодѣйствующее вліяніе живописи и скульптуры, какъ во времена Джіованни и Андреа Пизано и Джіотто, такъ и теперь, когда Донателло сталъ въ главѣ возрождающагося движенія, было отличительнымъ признакомъ итальянскаго искусства. Изученіе классическихъ памятниковъ и пробудившееся чувство природы побуждали какъ живописцевъ, такъ и скульпторовъ къ изученію подробностей и тонкостей. Подобно гуманистамъ, останавливающимся передъ счастливымъ оборотомъ латинской фразы или доступной только знатоку и цѣнителю красотою выраженія, художники увлекались частностями и мелочами, не будучи въ силахъ выразить въ мощномъ образѣ цѣлостное впечатлѣніе. Эти тонкія мелочи поддавались лучше рѣзцу, чѣмъ кисти; еще отчетливѣе выходили онѣ въ металлѣ, чѣмъ въ мраморѣ, и потому живопись, уже подчиненная вліянію скульптуръ Донателло и Гиберти, не могла избѣгнуть вліянія чеканщиковъ и мастеровъ бронзы, серебра и золота; она сама стремилась къ детальной передачѣ подробностей, къ блестящему колориту и къ ясному, точному контуру. Недаромъ мастерскія золотыхъ дѣлъ мастеровъ (Orefficio) съ начала XV столѣтія дѣлаются образовательными школами художниковъ. Мы видѣли, что изъ нихъ вышли Брунеллески, Донателло, Гиберти, Уччелли и др. Слѣдствіемъ этого было то, что сначала скульптура, а за ней и живопись подчинились мало по малу вліянію металлической техники.

Это вліяніе распространялось на композицію, форму, выраженіе движеній фигуры, на изображеніе складокъ одеждъ, на различные аксессуары: украшеніе одеждъ гравированными узорами, подражаніе золотымъ браслетамъ, цѣпямъ и вещамъ изъ драгоцѣнныхъ камней. Вслѣдствіи этого художникъ старался придавать своимъ линіямъ слабо-волнистую форму, онѣ выходили натянутыми; массамъ — гладкую, не нарушаемую случайными изгибами поверхность, ибо на ней приходилось выдѣлывать иногда узоръ орнамента; контуру старались придавать особенную точность и чистоту, что помогло выйдти изъ этой школы замѣчательнымъ рисовальщикамъ. Здѣсь родилась гравюра.

Живопись воспринимала все это на столько, на сколько она могла воспріять по своимъ условіямъ, и живописцы стремились уподоблять воспроизводимые ими предметы не дѣйствительности, а какъ будто они были срисованы съ предметовъ, отчеканенныхъ изъ серебра или вылитыхъ изъ бронзы. Въ этомъ направленіи работали братья Поллайоли, Верроккіо, Боттичелли и частью Доменико Гирландайо; причемъ не надо забывать, что братья Поллайоли и Верроккіо были скорѣе знаменитыми скульпторами, чѣмъ живописцами.

Развитію этого направленія способствовали какъ всеобщая тогда потребность стремиться къ наслажденію—а предметы роскоши всегда непремѣнные спутники наслажденія—такъ и увлеченіе древностью. Папы требовали художественно-исполненныхъ тіаръ и панагій, алтари украшались чеканенными изъ серебра напрестольниками; богатѣющіе магнаты и блестящіе князья заказывали золотыя цѣпи, чеканенные золотомъ латы и панцыри, украшенные дорогими каменьями вѣнцы и короны,

броши и браслеты себѣ и своимъ женамъ. Этотъ блескъ увлекалъ за собою и живописцевъ, какъ увлекалъ блескъ остраго слова или оригинальной мысли воспріимчиваго гуманиста, и холодное краснорѣчіе, играя отраженіемъ самыхъ капризныхъ формъ, казалось ему во главѣ движенія возрожденія. Но самостоятельно развивающемуся народному генію не страшно было это направленіе: въ искусствѣ оно было временно и оставило по себѣ хорошій слѣдъ; уже у Боттичелли и Гирландайо мы видимъ, какъ подчиненная, условная линія пріобрѣтаетъ свое естественное, но теперь не грубое, какъ у Уччелли и Кастаньо, а изящное и поэтическое теченіе. Въ мастерскихъ Поллайоли и Верроккіо выработывается тотъ тонкій, изящный, отчетливый рисунокъ, который мы знаемъ по этюдамъ этихъ мастеровъ и который достигаетъ совершенства у Ліонардо. Грубыми инструментами совлекали покровы съ природы Уччелли и Кастаньо; надо было взять у ювелира болѣе тонкій рѣзецъ, чтобы идти далѣе.

Антоніо Поллайоли, болѣе извѣстный какъ скульпторъ и золотыхъ дѣлъ мастеръ, родился въ 1429 г.; братъ его Пьеро, преимущественно занимавшійся живописью, въ 1441 г. Отецъ ихъ Джіакомо д'Антоніо ди Джіованни былъ помощникомъ Бартолуччіо и Гиберти при отливкѣ первыхъ дверей Крещатика. Антоніо учился въ мастерской своего отца, а Пьеро у Андреа дель Кастаньо, по смерти котораго (1457 г.) присоединился къ брату. Въ 1459 году братья открываютъ собственную мастерскую въ Via di Vacherеccia, popolo S. Cecilia.

Современники называли Антоніо первымъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ своего времени. Различная церковная

утварь, распятія (crucifix), вазы, шлемы, цѣпи и всѣ подобные предметы тончайшей работы изготовлялись въ его мастерской или имъ самимъ, или по его рисункамъ. Серебрянный съ золотою чеканкою шлемъ его работы былъ поднесенъ Лаврентіемъ Медичи Федериго ди Монтефельтро въ 1472 г. какъ почетный подарокъ. Для флорентинскаго Крещатика, вмѣстѣ съ *Betto di Francesco* и *Milano di Domenico Dei*, онъ изготовляетъ знаменитое серебрянное распятіе. Нѣсколько серебрянныхъ барельефовъ сдѣлано имъ для „Palioto", этого замѣчательнѣйшаго памятника чеканнаго дѣла (1480 г.). Соперничая съ Финигуерра, онъ дѣлаетъ нѣсколько „pax". Для гравюръ онъ рѣжетъ мѣдныя доски и чеканитъ превосходныя медали. Какъ скульпторъ, онъ дѣлаетъ модели и отливаетъ изъ бронзы могильные памятники папамъ Сиксту IV (1493) и Инокентію VIII. По его смерти осталась модель конной статуи Лодовика Сфорца.

Что касается до живописныхъ работъ, то мы должны разсматривать дѣятельность Антоніо совмѣстно съ работами его брата Пьеро. У обоихъ одинъ и тотъ же стиль, образовавшійся сначала подъ вліяніемъ Андреа дель Кастаньо, а затѣмъ преобладающихъ въ ихъ мастерской металлическихъ производствъ. Картины обоихъ братьевъ дошли до насъ подъ общимъ именемъ Поллайоли. Вѣроятно, Антоніо принадлежатъ тѣ, гдѣ преобладаетъ скульптурный элементъ, а Піеро — живописный.

Живописныя произведенія обоихъ братьевъ указываютъ на дальнѣйшее развитіе той техники, которой посвятили себя Пезелло и Бальдовинетти. Братьямъ Поллайоло новое искусство обязано введеніемъ *лессировки* при окрашиваніи одеждъ. Искомую смѣсь смолистыхъ

веществъ они довели до такой прозрачности, что могли сверхъ подмалевки накладывать новый слой въ нейральномъ или близкоподходящемъ къ желанному тонѣ, усиливая его въ тѣняхъ. Если же для свѣтовъ служила загрунтовка, то они лессировали всю поверхность, и загрунтовка сквозила сквозь этотъ вновь наложенный тонкій слой; затѣмъ полутоны и тѣни накладывались сильными мазками густой краской, и снова все проходилось окончательной отдѣлкой. Употреблялся и другой пріемъ: загрунтовка лессировалась въ полутонѣ, свѣта и тѣни накладывались жирными мазками, оставляя полутоны прозрачными; затѣмъ на свѣтовыхъ и тѣневыхъ частяхъ выработывались различные переливы, отраженія и рефлексы, причемъ старались подражать эффекту металлическихъ или мраморныхъ образцовъ. При выполненіи голаго тѣла (карнаціи) этотъ пріемъ былъ несостоятеленъ: рѣзкое сопостановленіе тоновъ и хотя тщательная, но односторонняя выработка рельефа лишали изображеніе мягкости и жизненности. Работа напоминала штучную работу интарсіаторовъ. Колоритъ выдерживался въ слабо-красноватомъ тонѣ. Употребленіе смолистыхъ ингредіентовъ обусловливало роговидную поверхность картины. Для сглаживанья неровностей въ картинѣ употреблялся асфальтъ, особенно въ пейзажахъ.

Братья Поллайоли были искусными рисовальщиками особенно тѣхъ композицій, которыя составляли спеціальность ихъ мастерской, т. е. различныхъ ювелирныхъ и чеканныхъ работъ. Бененвенуто Челлини говоритъ, что многіе скульпторы, живописцы и золотыхъ дѣлъ мастера пользовались эскизами Антоніо. Какъ истые представители своего времени, они часто жертвуютъ общимъ ради разработки подробностей. Рисунокъ ихъ смѣлъ,

точенъ, но жестокъ и угловатъ. Ихъ фигуры движутся съ нѣкоторою манерностью, а не свободно. Рѣдко встрѣтишь у нихъ дѣйствительную красоту драпировокъ и тонкую выработку конечностей. Но за то всѣ ихъ усилія направлены, чтобы передать мускульную жизнь тѣла; тутъ они вырисовываютъ не только форму мускула, но и систему его прикрѣпленія къ костяку, не оставляя безъ вниманія сухожилій и сквозящихъ сквозь кожу сплетеній венъ. Изображая напряженную энергію чисто тѣлесной жизни, они чувствуютъ себя вполнѣ мастерами; поэтому-то съ особою виртуозностью исполняютъ они сюжеты, подобные „Подвигамъ Геркулеса", гдѣ они воспроизводятъ всѣ анатомическія подробности мускуловъ, и эти подробности выходятъ у нихъ словно вылитыя изъ бронзы, потому что они изучали ихъ по образцамъ, вылитымъ или отчеканеннымъ изъ металла.

Изъ дошедшихъ до насъ произведеній Поллайоли, отвѣчающихъ вышеприведенной характеристикѣ, мы имѣемъ двѣ небольшія картинки, сохраняющіяся въ Уффиціяхъ: на нихъ изображены *Геркулесъ съ Антеемъ* и *Геркулесъ, убивающій гидру*. Обѣ сцены помѣщены среди веселыхъ холмовъ очень оживленнаго пейзажа; придавливающая Антея мощная рука Геркулеса и тотъ ударъ, который онъ наноситъ гидрѣ, даютъ художнику возможность изобразить сильное напряженіе мускуловъ и игру волнообразныхъ и массивныхъ ихъ формъ. Талантливый рисунокъ и точность, съ которою выработаны всѣ анатомическія подробности, въ связи съ другими выдающимися качествами, дѣлаютъ изъ этихъ двухъ небольшихъ картинокъ почти образцовыя произведенія и подтверждаютъ показаніе Вазари, что Поллайоли изучали анатомію на трупахъ.

Въ кладовыхъ Уффицій сохраняется цѣлый рядъ аллегорическихъ изображеній Добродѣтелей, исполненныхъ Поллайоли. Онѣ нарисованы сидящими на престолахъ въ украшенныхъ камеями по пилястрамъ нишахъ, подобно фрескамъ Кастаньо въ villa Carducci. Изъ этихъ Добродѣтелей выставлена только одна — *Prudentia*. Строгая фигура этой Добродѣтели изображена смотрящей направо; правая рука и нога выдвинуты впередъ; въ рукѣ металлическое зеркало, въ выполированной поверхности котораго отражается вся фигура. Въ лѣвой рукѣ змѣя. Одежда съ высокимъ воротомъ, высокоприхваченная поясомъ, фіолетоваго цвѣта, украшена золотыми узорами и драгоцѣнными каменьями; голубая съ зеленымъ подборомъ мантія падаетъ съ лѣваго плеча на колѣна широкими складками, изъ-подъ которыхъ видны обутыя въ сандаліи ноги, опирающіяся на подставку изъ цвѣтнаго мрамора. Волосы, заплетенные въ косы, прикрыты діадемой. Престолъ изъ зеленаго, бѣлаго и краснаго мрамора. Желаніе подражать бронзовой статуарной работѣ видно не только въ стилѣ архитектуры, орнаментахъ и костюмѣ, но и въ выборѣ красокъ. Выполненіе одежды принадлежитъ къ лучшему, что только намъ осталось отъ Поллайоли. Рисунокъ смѣлъ и точенъ; карнація ясна. Техническая сторона выполнена съ помощью смѣси льнянаго масла и смолистыхъ веществъ, по способу Пезелло и Бальдовинетти, съ указанными выше особенностями.

Въ томъ же статуарномъ стилѣ выполненъ и Св. Себастьянъ, находящійся въ галлереѣ Pitti.

Но въ картинѣ, изображающей Св. Іакова и находящейся въ Уффиціяхъ, пластическій элементъ видимо уступаетъ живописному, что заставляетъ насъ видѣть въ

ней работу не Антоніо, но младшаго его брата Пьеро. Св. Іаковъ, величественная фигура съ густою бородою и посохомъ въ рукахъ, стоитъ на полу изъ мраморной мозаики у бронзовой рѣшетки, сквозь которую видѣнъ пейзажъ, исполненный съ тонкостью и вкусомъ Пьеро делла Франчески. Около Іакова Св. Евстахій и Викентій. Особенно интересна картина, изображающая *„Товія“*, своимъ пейзажемъ. Картина эта находится въ Туринѣ. Съ дальнихъ холмовъ, направляясь къ зрителю, протекаетъ рѣка, изгибы которой оживлены по берегамъ городомъ, замкомъ и купами деревьевъ. Передъ Товіемъ бѣжитъ собака. Небо покрыто разорванными облаками. Вся даль выдержана въ коричневатомъ тонѣ плавно наложенной краски, по которой легко набросаны холмы болѣе глубокимъ тономъ; съ видимымъ стараніемъ вырисованы деревья, дома и фигуры у берега рѣки. Вода въ бѣловатомъ, переходящимъ въ синій, тонѣ сливается съ далью и нарисована сильными мазками. Это чисто декоративный пріемъ, воспроизводящій требуемое впечатлѣніе пейзажа, погруженнаго въ какомъ-то мистическомъ полумракѣ,—предшественникъ тѣхъ меланхолическихъ далей, въ которыхъ тонутъ цѣлые лабиринты горъ и скалъ; художественный пріемъ, разсчитывающій на впечатлѣніе свѣта и тѣни независимо отъ колорита и дающій намъ предвкушеніе волшебныхъ далей Ліонарда и Корреджіо.

Лучшее произведеніе Поллайоли — это *Мученичество Св. Себастьяна.* Картина эта была заказана художнику Антоніемъ Пуччи въ 1475 г.; въ лицѣ Себастьяна изображенъ извѣстный Gino Capponi. Теперь эта картина находится въ Національной галлереѣ Лондона.

Юный, безбородый Себастьянъ, съ густыми вьющи-

мися волосами, голый, прикрытый лишь по чресламъ, привязанъ къ стволу дерева; его ноги опираются на два обрубленные сучка. Съ сомкнутыми устами взираетъ онъ на небо; въ согнутыхъ колѣнахъ судорожныя движенія отъ боли вслѣдствіе попадающихъ въ него стрѣлъ. Вокругъ него 6 воиновъ, вооруженныхъ самострѣлами; четверо изъ нихъ цѣлятся и готовы спустить тетиву; двое, помѣщенные спереди, натягиваютъ свои луки; все это полуодѣтыя съ сильно развитыми мускулами фигуры. Далѣе видны вооруженные всадники. Хорошо скомпанованный пейзажъ состоитъ изъ рѣчной долины, холмовъ и деревьевъ; справа скалы, слѣва тріумфальная арка.

Изображеніе претерпѣвающаго муки Св. Себастьяна—это прекрасный этюдъ съ не совсѣмъ красивой натуры; короткія конечности, волнообразно вздутые мускулы и выступающія наружу напряженныя жилы, все это совершенно въ духѣ Поллайоли. Также некрасивы и типы палачей; очень естественно переданы усилія натягивающихъ свои луки, особенно того, что стоитъ спиною къ зрителю. Но живописный элементъ выступаетъ въ этой картинѣ рѣшительнѣе, нежели въ другихъ разсмотрѣнныхъ нами картинахъ Поллайоли. Живое, естественное изображеніе движеній и мощный, здоровый реализмъ, такъ же какъ и искусная передача пейзажа съ высоко взятымъ горизонтомъ, мотивъ тріумфальной арки съ классическими архитектурными деталями и орнаментомъ, все это дѣлаетъ описываемую нами картину выдающимся произведеніемъ XV столѣтія, несмотря на жесткій колоритъ, на яркое сопостановленіе тоновъ, на недостаточную стилизировку драпировокъ и на видимое усиліе справиться съ смолистыми ингредіентами красокъ.

„Вѣнчаніе Богородицы“, алтарная икона въ Pieve di S. Giminiano, и „Благовѣщеніе“ въ Берлинѣ исполнены болѣе подъ вліяніемъ металлической техники и далеко уступаютъ въ живописности „Товіи“ и „Св. Себастьяну“.

Антоніо умеръ въ Римѣ въ 1498 г., оставивъ женѣ своей и дочерямъ 5000 золотыхъ дукатовъ,—доказательство, какъ было выгодно въ то время занятіе мастерствомъ золотыхъ дѣлъ. Филиппино Липпи изобразилъ его въ фрескѣ капеллы Бранкаччи „Петръ передъ Нерономъ“. Піеро умеръ ранѣе своего брата. Оба они похоронены въ Римѣ, въ церкви S. Pietro in Vincoli; надъ ними воздвигнутъ великолѣпный памятникъ.

Одновременно съ братьями Поллайоли и въ томъ же направленіи, но съ бо́льшимъ талантомъ и вліяніемъ, дѣйствовалъ Верроккіо. Непосредственный ученикъ Донателло, при наблюденіи и изученіи природы онъ не довольствуется ея внѣшними явленіями, но, подобно великому своему учителю, стремится постичь причины явленій и научныя основанія. Онъ какъ бы продолжаетъ дѣло Донателло, совершенствуясь въ познаваніи добытыхъ имъ началъ и плодотворно вліяетъ на молодое поколѣніе художниковъ, среди которыхъ мы видимъ одного изъ величайшихъ представителей искусства — Ліонардо да Винчи и не столь многосторонняго, но тоже богато одареннаго учителя Рафаеля — Перуджино. Верроккіо занимаетъ посредствующее мѣсто между ними и Донателло. И если Донателло, какъ скульпторъ, имѣлъ громадное вліяніе на живопись, то съ своей стороны Верроккіо, тоже будучи первокласснымъ скульпторомъ и глубокимъ знатокомъ металлической техники, явился въ живописи нововводителемъ, избравъ болѣе точный ме-

тодъ въ техникѣ красокъ и передавъ своимъ ученикамъ ту тщательность и оконченность въ рисункѣ, которая удивляетъ насъ и теперь.

Андреа дель Верроккіо, сынъ Доменико ди Микеле да Чіони родился въ 1435 году. Подобно Поллайоли и другимъ современнымъ ему художникамъ, онъ начинаетъ съ мастерства золотыхъ дѣлъ. Вазари упоминаетъ о многихъ его чеканныхъ и ювелирныхъ работахъ, изъ которыхъ до насъ, къ сожалѣнію, ничего не дошло. Особенно хвалитъ онъ двѣ серебрянныя съ золотыми украшеніями чаши, отличавшіяся красотой орнамента и тщательною отдѣлкою; онѣ были извѣстны современнымъ художникамъ, и снимки съ нихъ служили образцами. На одной былъ фантастическій орнаментъ изъ листьевъ и животныхъ; на другой изображена была пляска амуровъ,— мотивъ, введенный Донателло и повторявшійся впослѣдствіи съ такою любовью какъ скульпторами, такъ и живописцами.

Отъ занятій чеканкою, рѣзьбою и отливкою изъ драгоцѣнныхъ металловъ, при тогдашнемъ общеніи всѣхъ отраслей искусства, Верроккіо легко было перейдти къ монументальной отливкѣ изъ бронзы. Съ 30-ти лѣтняго возраста онъ выступаетъ съ большими скульптурными произведеніями, не оставляя при этомъ и ювелирнаго дѣла. Многосторонность его была изумительна. „Онъ былъ золотыхъ дѣлъ мастеръ, скульпторъ, живописецъ, знатокъ перспективы, интарсіаторъ, музыкантъ“, такой лаконической характеристикой обрисовываетъ Вазари его геній, сродный генію Ліонардо. Впродолженіи своей многосторонней дѣятельности онъ исполняетъ множество самыхъ разнообразныхъ работъ. Такъ, въ 1471 году онъ отливаетъ бронзовое яблоко, на которомъ долженъ

быть укрѣпленъ крестъ Флорентинскаго собора; въ 1472 году оканчиваетъ гробницу Джіованни и Піетро Медичи въ S. Lorenzo, это чудо орнаментальнаго искусства; въ 1474 году изготовляетъ модель памятника кардинала Фортегверра и отливаетъ бронзовый колоколъ для аббатства въ Montescalari. Въ 1476 году онъ отливаетъ изъ бронзы статую Давида (теперь въ Bargello); въ 1480 году, вмѣстѣ съ Антоніемъ Поллайоли моделируетъ два створа для „dossale“ Флорентинскаго Крещатика и выбиваетъ ихъ изъ серебра; въ то же время имъ сдѣланъ серебрянный канделябръ съ скульптурными украшеніями и орнаментами для одной залы въ Palazzo publico. Между 1471—84 годами онъ занятъ обширными работами для Сикстинской капеллы въ Римѣ; большинство этихъ работъ не сохранилось; въ криптѣ Св. Петра можно еще отыскать нѣсколько фрагментовъ. Въ 1483 году онъ дѣлаетъ свою знаменитую бронзовую группу для Or san Michele — Христа и невѣрующаго Ѳомы. Наконецъ въ 1488 году Верроккіо изготовляетъ модель конной статуи кондотьери Colleoni въ Венеціи. Въ этомъ году онъ умеръ, не успѣвъ отлить послѣднюю свою работу изъ бронзы. Изъ живописныхъ работъ дошла до насъ только одна безспорно принадлежащая ему картина „*Крещеніе Христа*“.

Помня завѣтъ своего учителя Донателло „рисовать, рисовать и рисовать“, Верроккіо въ рисункѣ видѣлъ главный рычагъ своей художественной дѣятельности. Въ рисункѣ онъ стремился не только къ тонкому, чистому и выразительному контуру, но и къ тому пластическому впечатлѣнію, которое вызывается тонкими переходами свѣта, тѣней и полутоновъ. Онъ охватываетъ форму съ удивительною вѣрностью и законченностью, а свѣту,

тѣнямъ и рельефу придаетъ блескъ и серебристую ясность, свойственные металлу. Рисунки ученика его Ліонардо да Винчи отличаются отъ его рисунковъ только болѣе геніальнымъ пошибомъ, но стиль ихъ одинъ и тотъ же; иногда трудно отличить ихъ. Лучшее собраніе рисунковъ Верроккіо находится у герцога Омальскаго (бывшая коллекція Reiset). Между всевозможными этюдами этой коллекціи интереснѣе всего изображенія дѣтей. Прототипомъ ихъ можетъ служить извѣстная статуя Верроккіо, сдѣланная имъ для фонтана Villa Careggi; теперь она въ Palazzo publico. Она изображаетъ полубѣгущаго, полулетящаго ребенка, удерживающаго въ рукахъ своихъ дельфина. Это граціозное произведеніе красотою исполненія и чистотою стиля превосходитъ почти все, что было создано въ этомъ родѣ современниками Верроккіо. Вѣрное чувство равновѣсія какъ бы успокоиваетъ ясно переданное сложное движеніе полубѣга и полулета, а округленная полнота дѣтскаго тѣла и кривая линія дельфина очень живописно нарушаются рѣзкостью угловатыхъ крыльевъ и рыбьяго хвоста. То же впечатлѣніе дѣлаютъ и рисунки: та же тонкость, та же грація; милая неповоротливость пухленькаго тѣла нѣсколько увеличена, видится какъ бы колебаніе утолщенныхъ оконечностей, причемъ вѣрно угаданная форма отстраняетъ всякую мысль о пошлости; общая линія достигается цѣлой системой взаимно скрещивающихся кривыхъ линій. Этой системы держится Верроккіо и при изображеніи глазъ и рта, прерывая или оттѣняя нѣкоторыя мѣста усиленною пунктировкою. Этимъ пріемамъ подражали ученики его, а нѣкоторые, какъ напримѣръ Lorenzo di Credi, доводили ихъ до крайности.

Однимъ изъ лучшихъ рисунковъ Верроккіо считается нарисованный свинцовымъ карандашемъ и слегка окрашенный бистромъ конь, по всей вѣроятности этюдъ съ одного изъ коней Св. Марка для конной статуи Colleoni. Высокій стиль и техническія совершенства этого рисунка таковы, что его можно смѣло приписать самому Ліонардо.

Въ области скульптуры, Верроккіо приписывается первому употребленіе гипсовыхъ слѣпковъ съ отдѣльныхъ частей тѣла, что помогало ему съ большею точностью воспроизводить натуру. Гипсовыя маски употреблялись и прежде. Такъ же очень вѣроятно, что онъ, подобно Поллайоли, изучалъ анатомію на трупахъ. Одушевленный тонко воспріимчивымъ чувствомъ ко всему характерному и прекрасному, хотя и не одаренный геніемъ Донателло и Ліонардо да Винчи, онъ создалъ нѣсколько замѣчательныхъ скульптурныхъ произведеній, способствовавшихъ обрѣтенію образа идеаловъ своего времени, и поэтому мы остановимся на нѣкоторыхъ изъ нихъ.

О *мальчикѣ съ дельфиномъ* мы уже говорили. Въ бронзовомъ *Давидѣ* Верроккіо является положительнымъ реалистомъ. Если эту статую сравнить съ Донателлевскимъ Давидомъ, то можно ясно понять разницу между этими двумя художниками. У Донателло геніально выражены успокоеніе послѣ совершеннаго подвига и серьезная героическая дума; у Верроккіо —хвастливая бойкость еще несозрѣвшаго мальчика, не обращающаго никакого вниманія на сверженнаго Голіафа. У Донателло сосредоточенная дума надъ совершившимся вполнѣ выясняетъ значеніе подвига; у Верроккіо поза тривіальна и незначительна. Что же касается до исполненія, то анатоми-

ческая точность худыхъ и угловатыхъ формъ еще не сформировавшагося юноши, пульзирующая жизнь всякаго члена и нѣжность моделировки придаютъ этой статуѣ высокое художественное значенiе. Плотно сидящiй кожанный панцырь и падающая изъ-подъ него коротенькая юбочка выдѣланы пластично; но прелестнѣе всего улыбающаяся, украшенная вьющимися локонами головка, напоминающая чудныя улыбки головокъ Лiонардо.

Въ сохранившемся барельефѣ разрушеннаго памятника Francesca Pitti, жены Giovanni Tornabuoni (памятникъ находился въ S. Maria Minerva въ Римѣ), дѣйствiе передано въ высшей степени драматично. На барельефѣ изображены двѣ сцены: Справа центромъ группы служитъ умирающая Francesca, она только что родила; двѣ женщины поддерживаютъ ее; другiя различно выражаютъ свое горе: кто молится, кто въ отчаянiи рветъ на себѣ волосы, а одна, погруженная въ тихую грусть, какъ бы замерла на мѣстѣ; тутъ же сидитъ женщина съ новорожденнымъ на рукахъ. Лѣвая группа изображаетъ повитуху, показывающую новорожденнаго ребенка огорченному отцу и его окружающимъ; они смотрятъ на него съ трогательною грустью; между ними одинъ юноша въ локонахъ, другой изображенъ въ профиль. Въ этомъ рельефѣ всякое выражаемое движенiе говоритъ языкомъ чувства, иногда даже, слишкомъ страстно, какъ наприм. рвущая на себѣ волосы женщина. Нигдѣ не видѣнъ болѣе ученикъ Донателло, какъ въ этомъ рельефѣ; нѣкоторые отдѣльные мотивы, прямо заимствованы у Донателло, какъ наприм. сидящая на полу и замершая въ своемъ отчаяньи женщина. Въ драпировкахъ безпокойныя складки доведены

до крайности и лишаютъ всю композицію строгаго спокойствія.

Величіе Верроккіо, но вмѣстѣ съ тѣмъ и его недостатки особенно ясны въ его извѣстной группѣ, изображающей *Христа* и *Ѳому*, дотрогивающагося до Его язвъ. (См. рис. № 7). Съ перваго взгляда некрасивая и тяжелая, благодаря запутанной драпировкѣ, при нагроможденныхъ одна надъ другой отдувающихся складкахъ, эта группа много выигрываетъ при ближайшемъ ея изученіи. Самыя эти на первый взглядъ непривлекательныя складки интересуютъ насъ тѣми затрудненіями, которыя нарочно задавалъ себѣ художникъ и которыя онъ бо̀льшею частью побѣждалъ. Здѣсь мы видимъ складки, нисколько не похожія на угловато изломанныя складки Поллайоли: въ нихъ переломъ прикрытъ нависшей сверху складкою, и онѣ придаютъ такой видъ, какъ будто одежда на подкладкѣ, причемъ лицевая ея сторона по краямъ вычеканена узорами со всею чистотою бронзовой техники. Эта система драпировать одежды перешла къ умбрійцамъ, и мы находимъ ее у Перуджино и Пинтурикkіо, что указываетъ на посредствующее положеніе Верроккіо между Флорентинской и Умбрійской школой.

Несмотря на эту нѣсколько вымученную запутанность, совершенно ясно, спокойно и благородно, подобно античнымъ группамъ, выступаетъ полное красоты дѣйствіе; ему вполнѣ соотвѣтствуетъ живое выраженіе. Кротко склонилъ Христосъ свою благородную, грустно-задумчивую голову, оттѣненную вьющимися волосами и бородою; обнаживъ свой бокъ, Онъ дѣлаетъ жестъ, указывающій на язву; Онъ—въ то же время прощающій сомнѣніе и благословляющій! Ѳома, посрамленный, нѣсколько отклоняетъ свою прекрасную голову (ед-

вали когда Верроккіо сдѣлалъ лучшую!), но не можетъ противиться любопытству и слегка прикасается къ язвѣ. Прелестный ритмъ линій охватываетъ все его юношеское тѣло отъ темени до пятокъ. По этой группѣ видно, насколько Верроккіо подготовлялъ для Леонардо его типы; голова Ѳомы чисто Леонардовская; даже лицо Христа, если забыть условія бронзовой техники, напоминаетъ нѣсколько Христа „Тайной вечери“.

Въ концѣ своей жизни Верроккіо занятъ исполненіемъ своей послѣдней и труднѣйшей задачи — бронзовой конной статуей венеціанскаго кондотьери *Colleoni*. И тутъ онъ шелъ по слѣдамъ Донателло. О подготовительномъ этюдѣ для этой статуи мы говорили выше. При началѣ отливки этого великолѣпнаго памятника Верроккіо простудился и умеръ, поручивъ въ своемъ завѣщаніи окончить работу ученику своему Lorenzo di Credi; но венеціанскій сенатъ передалъ отливку Alessandro Leopardi.

Этотъ монументъ по справедливости занялъ мѣсто рядомъ съ двумя, доселѣ признаваемыми за превосходнѣйшія изображенія конныхъ статуй: съ античнымъ Маркомъ-Авреліемъ и съ Донателлевскимъ Гаттамелатой. И дѣйствительно, это одно изъ лучшихъ произведеній XV вѣка, могущее насъ нѣсколько утѣшить въ утратѣ конной статуи Леонардо. Величіе стиля и характерное изображеніе одного изъ мощныхъ, неукротимыхъ искателей приключеній, которыми кишила тогда Италія, съ его гордымъ, почти злымъ выраженіемъ, даютъ намъ полное понятіе о томъ, что такое были итальянскіе тираны. Изображеніе коня врядъ ли кѣмъ было превзойдено.

Теперь перейдемъ къ живописнымъ работамъ Верроккіо.

7

По картинамъ Ліонардо да Винчи можно приблизительно составить себѣ понятіе о живописныхъ работахъ Верроккіо, принимая конечно въ соображеніе геніальность ученика. Къ сожалѣнію, мы имѣемъ только одну картину, достовѣрно исполненную Верроккіо. Это единственное наслѣдіе его кисти изображаетъ *„Крещеніе Христа“*. Но эта картина даетъ намъ нѣкоторое основаніе видѣть въ пріемахъ Верроккіо, кромѣ того, что было общимъ съ современными ему художниками одинаковаго съ нимъ направленія, еще нѣкоторыя драгоцѣнныя для насъ данныя. Кромѣ того, эта картина вводитъ насъ въ юношескій періодъ Ліонардо и, проявляя съ одной стороны стиль Верроккіо, съ другой какъ бы раскрываетъ ту почку, изъ которой пышнымъ цвѣтомъ расцвѣла „Мадонна между скалъ“ и окончательно созрѣла въ „Mona Lisa“, этомъ геніальнѣйшемъ произведеніи Ліонардо.

Крещеніе Христа было нарисовано для монаховъ Vallombrosa; затѣмъ эта картина перешла въ монастырь S. Verdiana и теперь находится въ Флорентинской академіи.

Съ едва прикрытыми чреслами стоитъ Спаситель по щиколодку въ водѣ Іордана. Это высокая фигура зрѣлаго возраста, съ длинными, спускающимися на плечи, вьющимися волосами; сосредоточенно смотритъ Онъ на скрещенныя на груди руки. Справа подходитъ къ Нему энергической поступью Креститель и льетъ Ему на голову изъ чаши воду. Голубь и двѣ руки Вседержителя сверху, и отъ нихъ распространяются лучи свѣта. Кудреголовый, но безбородый Креститель, въ верблюжьей шкурѣ и съ накинутымъ плащемъ, держитъ въ лѣвой рукѣ крестъ и свитокъ съ надписью „Ecce Agnus“; слѣва, у берега не-

сущейся изъ-за горъ среди скалъ и деревьевъ и распространяющейся по переднему плану озеромъ рѣки, подъ сѣнью пальмы, два колѣнопреклоненные Ангела; одинъ изъ нихъ держитъ одежды Христа.

Неоконченная и очень пострадавшая, эта картина производитъ очень серьезное, какъ бы молитвенное впечатлѣніе. Сосредоточенная поза Христа, скромное, несмотря на энергію, движеніе Крестителя и любовновопрошающій взглядъ Ангеловъ охватываютъ духъ высокой святостью; и вся мѣстность, и самая вода, струящаяся въ своей хрустальной ясности по каменистому ложу, все это увеличиваетъ прелесть пустыни, гдѣ совершается дѣйствіе.

Но, присматриваясь къ частностямъ, мы находимъ въ живописцѣ Верроккіо тѣ же недостатки, какъ и въ скульпторѣ. Типъ Христа некрасивъ; онъ напоминаетъ типы Кастаньо. Въ самой Его фигурѣ, словно вылитой изъ бронзы, что-то неоконченное; костлявая худоба и анатомическія подробности черезъ чуръ преобладаютъ. Въ движеніи Крестителя мало мягкости; Онъ тоже напоминаетъ бронзовую статую, отлитую по модели Кастаньо. Ангелъ въ голубой туникѣ прекрасенъ, несмотря на скудно моделированныя руки: его личико, осѣненное вьющимися кудрями, нарисовано въ ясномъ, свѣтломъ тонѣ. Но, какъ ни прекрасенъ этотъ Ангелъ, далеко за собою оставляетъ его другой, повернувшійся спиною къ зрителю, легкимъ поворотомъ направляя лицо свое къ Христу, какъ подсолнечникъ къ солнцу. Круглое очертаніе его лба, щекъ и рта указываетъ уже на совершенное овладаніе формою. Въ этомъ Ангелѣ является высшая законченность того, къ чему стремился Верроккіо и художники общаго съ нимъ направленія; въ немъ

свѣжесть и невинность, святость и благодатная прелесть слились въ одинъ благоуханный аккордъ при техническомъ совершенствѣ. Веселость и прелесть игры тонкихъ линій, чистые, свѣтло-серебристые контуры, способъ выработки мелочей, даже рѣсницъ, простой орнаментъ темнозеленой туники съ коричневыми вышивками по краямъ, края свѣтлоголубаго на желтой подкладкѣ плаща, наконецъ одежды, которыя онъ держитъ на рукахъ, все это просто, ясно и геніально. Но этотъ ангелъ нарисованъ не Верроккіо, а начинающимъ, молодымъ Ліонардо. Въ этомъ ангелѣ начáла Верроккіо соприкоснулись съ начáлами великихъ мастеровъ XVI столѣтія. Искусство слить живописный элементъ съ своеобразной красотою, обусловленной вліяніемъ бронзовой техники, и мастерство свѣто-тѣни, вотъ что показалъ Ліонардо въ этомъ ангелѣ, нарисованномъ имъ на картинѣ своего учителя, стремившагося къ той же цѣли.

Техника Верроккіо та же, что у Поллайоли, но онъ идетъ нѣсколько далѣе: у него между тѣнями и контуромъ появляются рефлексы; стараніе овладѣть свойствами смолистыхъ примѣсей то же. Красноватые свѣта его рѣзки и сухи; контуръ рѣзокъ; рельефъ выступающихъ частей отдѣлывается штриховкой. Не побѣждая вполнѣ жёсткость, свойственную рукѣ скульптора и ювелира, онъ проявляетъ во всемъ имъ созданномъ отпечатокъ нормальнаго пластическаго пониманія. Его пейзажъ мало отличается отъ пейзажей Поллайоли, но онъ все-таки достигаетъ бóльшаго, увеличивая эффекты свѣта, и, несмотря на техническія затрудненія, даетъ краскѣ бóльшую плавность, чѣмъ достигаетъ лучшаго впечатлѣнія.

Верроккіо приписываются различныя картины въ галлереяхъ Европы; но это—произведенія, исполненныя бо̀льшею частью въ манерѣ ученика его Lorenzo di Credi или Поллайоли.

О Сандро Боттичелли и Гирландайо, на произведенія которыхъ металлическая техника оказала то же вліяніе, мы будемъ говорить въ своемъ мѣстѣ.

ГЛАВА VI.

Пьеро делла Франческа.

Группу художниковъ-реалистовъ, стремящихся къ изученію внѣшнихъ явленій природы и техническихъ пріемовъ искусства, мы завершимъ разсмотрѣніемъ дѣятельности умбрійскаго мастера Пьеро делла Франческа. Замѣчательные результаты, достигнутые этимъ художникомъ въ линейной и воздушной перспективѣ, въ знаніи анатоміи и пропорцій человѣческаго тѣла, въ примѣненіи законовъ свѣта и тѣней, усовершенствованіи техники наложенія красокъ и наконецъ теоретическомъ изложеніи математическихъ знаній, заставляютъ насъ видѣть въ немъ одного изъ главныхъ дѣятелей самостоятельно вырабатываемой флорентинскими мастерами системы и обезпечиваютъ за нимъ то вліятельное положеніе, которое онъ занимаетъ въ исторіи развитія италь-

янскаго искусства. Онъ является посредствующимъ звѣномъ между Флорентинской и Умбрійской школами, воспитавъ цѣлую группу художниковъ, извѣстныхъ подъ названіемъ *Умбро-Флорентинцевъ.* Непосредственнымъ ученикомъ его былъ знаменитый Лукка Синьорелли; Джіованни Санти, отецъ Рафаеля, Мелоццо да Форли и многіе другіе выдаютъ въ своихъ произведеніяхъ всѣ характерныя особенности Пьеро; и эта группа, соединивъ въ себѣ флорентинскую трезвость и знаніе съ умбрійскою непосредственностью, дѣлается мощнымъ двигателемъ въ общемъ развитіи.

Пьеро делла Франческа, собственно Pietro di Benedetto degli Franceschi, родился въ небольшомъ городкѣ верхней долины Тибра, *Borgo S. Sepolcro,* расположенномъ на юго-западномъ склонѣ Аппенинъ. Вѣроятно первое образованіе онъ получилъ подъ руководствомъ какого нибудь сіенскаго мастера, ибо вліяніе этой школы очень замѣтно въ его раннихъ произведеніяхъ. Счастливая звѣзда столкнула его съ Доменико Венеціано въ Перуджіи; онъ дѣлается его помощникомъ, и мы видимъ его при исполненіи фресокъ въ S. Maria Nuova во Флоренціи. Сколько времени пробылъ Пьеро здѣсь, мы не знаемъ; только въ 1451 г. мы его находимъ въ Римини, при дворѣ Сигизмунда Малатесты.

По сохранившимся произведеніямъ Пьеро замѣтно, какъ постепенно сіенскіе пріемы переходятъ у него въ чисто флорентинскіе. Одаренный глубокопроникающею силою генія и мысли, онъ углубляется въ научныя основы искусства, стремясь постичь законы природы. Подъ вліяніемъ флорентинскихъ реалистовъ онъ изучаетъ дѣйствительность съ рвеніемъ, не уступающимъ рвенію ни Доменико Венеціано, ни Кастаньо, ни Пе-

зелло, усвоивая себѣ въ совершенствѣ ихъ стиль. Тонкое пониманіе формы и онъ замѣняетъ рѣзкостью и энергіей, но рѣзкость его болѣе высокаго строя, нежели у упомянутыхъ художниковъ; иногда въ созданіяхъ своихъ онъ возвышается до величія позднѣйшихъ мастеровъ.

Въ линейной перспективѣ онъ достигаетъ замѣчательныхъ результатовъ, будучи болѣе научно подготовленнымъ, чѣмъ Паоло Уччелли. Онъ умѣетъ разрѣшать труднѣйшія геометрическія проблеммы сохраненіемъ отношеній величинъ изображаемыхъ имъ фигуръ и предметовъ какъ относительно другъ друга, такъ и ихъ размѣщенія въ данномъ пространствѣ. До Гирландайо онъ первый изучалъ законы *паденія тѣней,* вѣроятно съ помощью искусственнаго освѣщенія. Въ картинахъ своихъ и фрескахъ всему онъ даетъ освѣщеніе, соотвѣтствующее отдаленію, чѣмъ отличается отъ тѣхъ мастеровъ, которые, сосредоточивъ свѣтъ на извѣстномъ пунктѣ, все остальное оставляютъ въ неопредѣленномъ свѣтѣ. Никогда не видно въ его окраскѣ рѣзкости или блещущаго глянца, или искусственныхъ контрастовъ цвѣтовъ, но мудро сдержанное, постепенное ослабленіе тоновъ господствуетъ какъ на дальнихъ, такъ и на переднихъ планахъ. Иногда слабый въ передачѣ человѣческой фигуры, онъ съ замѣчательнымъ вкусомъ и искусствомъ изображаетъ архитектурный стафажъ, превосходя въ этомъ самого Гирландайо. Его перспективныя изображенія зданій въ S. Chiara въ Урбино приписывались Baccio Pontelli и Браманте.

Къ этимъ общимъ чертамъ художественной характеристики Пьеро надо прибавить окончательное завершеніе имъ техники наложенія красокъ, введенной усиліями

Доменико Венеціано, Пезелло и Бальдовинетти и усовершенствованной братьями Поллайоли и Верроккіо. Пріемы Пьеро заключили собою самостоятельную разработку этой чисто технической стороны искусства и облегчили переходъ къ высокой техникѣ Ліонардо и Фра Бартоломео. Объ этихъ пріемахъ мы скажемъ нѣсколько словъ. Мы видѣли, что Пезелло и Бальдовинетти употребляли связующимъ элементомъ (закрѣпою) смолистую примѣсь къ льняному маслу (vernice liquida—смѣсь лака съ амброй или сандаракомъ). Поллайоло ввели *лессировку*, причемъ употреблялась ими та же смѣсь, только приготовленная тщательнѣе и не такъ густо. Пьеро достигъ возможности приготовлять эту смѣсь еще тщательнѣе и довелъ ее до полной прозрачности, лишивъ ее тягучести и вязкости,—недостатковъ, съ которыми особенно боролись прежніе художники. Эти свойства связующей смѣси повели къ совершенно новымъ пріемамъ живописи. Сперва свѣта оставлялись по загрунтовкѣ и выступали сквозь полупрозрачную подмалевку, т. е. свѣтовыя мѣста картины освѣщались какъ бы извнутри; теперь можно было ихъ накладывать сверхъ подмалевки и затѣмъ сводить различными манипуляціями кисти къ тѣнямъ и заканчивать лессировкой. Свѣта и тѣни, наложенныя сверхъ подмалеваннаго основнаго тона, пріобрѣтали сочность и блескъ, какихъ нельзя было достичь при прежнихъ пріемахъ. Помощью тщательнаго выбора гармоническихъ тоновъ достигался полный эффектъ. Воздухъ и дали обработывались по старому, т. е. свѣтъ получался отъ сквозящей черезъ подмалевку загрунтовки, причемъ оттѣненныя мѣста тщательно вырабатывались. По нѣкоторымъ картинамъ Пьеро можно придти къ убѣжденію, что ему уже былъ

знакомъ пріемъ чисто маслянныхъ красокъ, т. е. великое открытіе Ф. Ейка; но, какъ намъ извѣстно, онъ не имѣлъ никакого соприкосновенія въ своей жизни ни съ Нидерландцами, пріѣзжавшими въ Италію, ни съ Антонелло да Мессина, учившимся у Ф. Ейка. Пьеро дошелъ до своей техники болѣе тщательными опытами надъ смѣсью, употреблявшеюся Пезелло и Поллайоли, умѣвъ приготовить ее прозрачнѣе и лишивъ ее вязкости. Задача новыхъ пріемовъ наложенія красокъ, была почти разрѣшена. Принесенная извнѣ техника маслянныхъ красокъ пришла въ то время, когда оставался можетъ быть одинъ шагъ до самостоятельнаго ея открытія итальянцами. Тѣ многообразныя наблюденія, которыми обогатились итальянскіе художники въ этомъ энергическомъ исканіи, вошли богатымъ вкладомъ въ сокровищницу ихъ опыта; пріемы, перенесенные изъ Нидерландовъ, нашли уже готовыя, умѣлыя руки. Пьеро делла Франческа завершаетъ собою этотъ періодъ реалистически научнаго движенія и уступаетъ мѣсто грядущимъ за нимъ силамъ, могущимъ воспользоваться добытыми результатами и стремиться къ достиженію чисто художественныхъ цѣлей.

Первое извѣстное намъ произведеніе Пьеро мы находимъ въ Римини. Въ церкви Св. Франциска, превращенной Леономъ Баптиста Альберти въ античный мавзолей въ честь прелестной Isotta, жены тирана Малатесты, среди великолѣпныхъ мраморныхъ изваяній, надъ входомъ въ часовню реликвій сохранилась фреска Пьеро, исполненная имъ въ 1451 году и изображающая въ профиль, самого тирана на колѣнахъ передъ Св. Сигизмундомъ; сзади его двѣ его любимыя собаки. Святой возсѣдаетъ на престолѣ среди мастерски исполненнаго ар-

хитектурнаго стафажа въ духѣ Возрожденія. Все изображено съ поразительною жизненностью, съ достойной удивленія точностью рисунка, но безъ малѣйшаго признака религіозности; въ реалистическомъ увлеченіи даже не сдѣлано сіянія надъ головою Святаго. Окраска ясна и нѣжна, и все выдержано въ тепломъ желтоватомъ тонѣ.

Въ слѣдующей, самой обширной и извѣстной работѣ — фрескахъ главной капеллы церкви Св. Франциска въ Ареццо, на которыхъ въ 10 поляхъ изображена *легенда о Св. Крестѣ* и исполненныхъ по заказу Luigi Bacci — Пьеро раздѣляетъ группы и околичности по строгимъ законамъ линейной и воздушной перспективы съ большимъ знаніемъ и увѣренностью. Мы видимъ здѣсь уже мастера, обладающаго положительной силой изображенія какъ въ композиціи, такъ и въ распредѣленіи свѣто-тѣни и рельефа. И тутъ нѣтъ рѣчи объ идеальныхъ типахъ или тонкомъ выборѣ формъ: человѣческая фигура для него математическое данное, и онъ довольствуется реалистической передачей, причемъ анатомическія подробности и моментальныя движенія выражены превосходно. Подробное описаніе фресокъ поможетъ намъ нагляднѣе изобразить особенности искусства Пьеро.

Легенда о Св. Крестѣ была изображена Аньоло Гадди въ главной капеллѣ S. Croce. Сравненіе фресокъ Пьеро съ фресками этого художника, одного изъ послѣднихъ Джіоттистовъ, очень поучительно. Тамъ, у Аньоло Гадди, декоративная легкость изображенія: плавно и легко льются съ нѣжной, но поверхностной кисти, по голубымъ фонамъ счастливая композиція, оживленныя группы, условныя позы, и все стремится къ красивому,

эффектному и блестящему. Въ Ареццо — полное отрицаніе идеализаціи, но энергическое, терпкое исканіе реальной правды; часто некрасивое, отталкивающее, но иногда возвышающееся до монументальнаго величія.

Въ первой фрескѣ помѣщены двѣ сцены: *„Смерть“* и *„Погребеніе Адама“*. Ева, старческая грудь которой указываетъ на ея преклонные года, поддерживаетъ умирающаго Адама; около нихъ сыновья, три едва одѣтыя мужскія фигуры. Въ этой фрескѣ художникъ выказалъ свое искусство въ изображеніи голаго тѣла; особенно хорошъ одинъ изъ сыновей, скрестившій ноги и опирающійся на посохъ; Синьорелли въ одной изъ своихъ фресокъ повторилъ эту фигуру, и едва ли она вышла у него естественнѣе.

Погребеніе Адама,—оживленная сцена изъ 10 лицъ; поразительно вѣрно уловленъ моментъ быстрой смѣны движенія.

Легенда о Св. Крестѣ связывается съ сказаніемъ о сѣмени древа познанія, положеннымъ подъ языкъ мертваго Адама; изъ этого сѣмени выростаетъ дерево, изъ котораго Соломонъ соорудилъ мостъ. Святое значеніе этого дерева открыто было царицей Савскою. Приближеніе ея со свитою и пріемъ Соломономъ составляютъ содержаніе *второй фрески*. Въ изображенномъ торжественномъ шествіи царицы передано величіе, присущее созданіямъ великихъ флорентинскихъ мастеровъ.

Содержаніе 3-й и 4-й фрески нѣсколько загадочно. Три работника, совершенно тривіальныя фигуры, что-то устраиваютъ (водружаютъ найденный крестъ?), и три фигуры, достающія изъ цистерны мальчика.

На пятой фрескѣ изображено *„Видѣніе Константина“*. Ангелъ является спящему въ своей палаткѣ царю, ко-

тораго охраняютъ два вооруженные воина и сидящій у его постели слуга. Эта фреска производитъ поразительное впечатлѣніе. Кромѣ смѣлаго раккурса ангела, улетающаго головою впередъ и не уступающаго смѣлостью рисунка Богу Отцу Паоло Уччелли въ его фрескѣ въ S. Maria Novella, замѣчательный свѣтовой эффектъ дѣлаетъ впечатлѣніе, сродное Рафаелевскому „Изведенію Петра изъ темницы". Нѣтъ сомнѣнія, что Рафаель изучалъ произведенія Пьеро. Даже вѣроятно, что на той стѣнѣ, на которой Рафаель рисовалъ свою фреску, была нарисована рукою Пьеро композиція съ подобнымъ свѣтовымъ эффектомъ (Quaterly Review v. S. 1840 V. LXVI N. CXXXI S. 8).

Отъ головы и крыльевъ ангела едва сохранились слѣды, но оставшееся и хорошо видное движеніе рукъ достаточно выясняетъ взятый мотивъ. Свѣтлая одежда главной фигуры — спящаго Константина, желтыя занавѣсы палатки, тѣни которой при переходѣ въ темноту нѣсколько краснѣютъ; энергическій, холодный тонъ темноты задняго плана, вызывающей впечатлѣнія ночныхъ грезъ и усиливающейся отъ ярко-красныхъ и бѣлыхъ полосъ одѣяла; дремлющіе въ полумракѣ латники на переднемъ планѣ; скользящія свѣтовыя пятна на ихъ вооруженіи; точное распредѣленіе тѣней при столь ярко освѣщенной сценѣ, умѣряющее равновѣсіе и точный и смѣлый рисунокъ, все это гармонически сливается въ общемъ впечатлѣніи, вполнѣ передающемъ дѣйствительность. Эскизъ этой фрески долго выдавался за рисунокъ Джіорджіоне; но подъ нимъ могли бы подписаться какъ Корреджіо, такъ и Рембрандтъ.

Шестая фреска изображаетъ „*Благовѣщеніе*". Здѣсь выступаетъ недостаточное пониманіе красоты женскихъ

формъ; будничный типъ Св. Дѣвы съ ея аффектированнымъ выраженіемъ такъ же не идетъ къ сюжету, какъ и костюмъ современной флорентинской моды. Богъ-Отецъ и Архангелъ Гавріилъ тоже не небесныя созданія.

На седьмой фрескѣ изображена битва Императора *Гераклія* съ Персидскимъ царемъ *Хозроемъ*. Смерть Хозроя. Тутъ безъ всякаго порядка смѣшаны нападающіе воины съ убѣгающими всадниками. Хотя эта фреска далеко оставляетъ за собою подобныя композиціи Паоло Уччелли, но знаніе лошадиныхъ формъ и ихъ различныхъ движеній далеко еще не достигнуто. Очень своеобразны лица, окружающія умирающаго Хозроя, и ихъ странныя одѣянія. Въ этомъ же родѣ *восьмая* фреска, изображающая тоже битву, — вѣроятно Константина и бѣгство Максенція.

На девятой — Св. Елена воздвигаетъ крестъ, испытавъ передъ тѣмъ его чудотворную силу положивъ его на больнаго. Очень оживленная и прекрасно скомпанованная композиція.

На десятой и послѣдней фрескѣ изображенъ торжественный входъ Гераклія со Св. Крестомъ въ Іерусалимъ. Эта фреска очень испорчена.

Вотъ содержаніе этого замѣчательнаго цикла. Пьеро выразилъ тутъ всѣ свои положительныя достоинства и вмѣстѣ съ тѣмъ свои недостатки.

Въ соборѣ Ареццо, около памятника Тарлатти, сохранилась фреска Пьеро, исполненная имъ въ одно время съ фресками церкви Св. Франциска. На ней изображена въ натуральную величину *Магдалина*. Исполненная совершенно въ духѣ вышеописанныхъ фресокъ, она принадлежитъ къ удачнѣйшимъ произведеніямъ художника.

Къ гораздо позднѣйшему времени относится фреска въ Monte Pio въ Borgo S. Sepolcro, изображающая *„Воскресеніе Христа“*. Изъ всѣхъ уже нами описанныхъ работъ Пьеро она представляется самой типичной.

На первомъ планѣ, впереди гроба, уснувшая въ различныхъ позахъ вооруженная стража. Ступивъ одною ногою на край гробницы, поднимается изъ нея мощно-торжественная фигура Христа, едва прикрытая хитономъ. Какъ видно Пьеро желалъ дать Христу поражающее впечатлѣніе, нарисовавъ какъ фигуры воиновъ перваго плана, уснувшихъ и лежащихъ въ очень искусно переданныхъ раккурсахъ, такъ и деревья окружающаго пейзажа въ глубокихъ тонахъ. Помѣщенный на второмъ планѣ Христосъ, съ обнаженнымъ торсомъ и держащей хоругвь правою рукою, производитъ въ высшей степени реальное, и вмѣстѣ съ тѣмъ колоссальное, подобно древневизантійскимъ изображеніямъ, впечатлѣніе. Всѣ частности выработаны съ большою точностью; но лицо довольно незначительнаго типа: толстыя мясистыя губы, тупой носъ и выпученные глаза не придаютъ ему особой красоты. Конечности тоже толсты и некрасивы. Фреска интересна пріемами живописи при большой свободѣ исполненія и сочности наложенныхъ красокъ, что указываетъ, что она принадлежитъ къ позднѣйшему времени.

Не въ фрескахъ, а въ иконахъ и картинахъ Пьеро является завершителемъ новой техники, которой съ такою настойчивостью добивались флорентинскіе мастера, и кромѣ того его иконы и картины даютъ намъ возможность увидать другія стороны его многосторонняго генія.

Поучительнымъ примѣромъ его искусства приложенія флорентинскаго метода окраски и стиля, въ которомъ совокупились флорентинскія и сіенскія тенденціи, можетъ служить *алтарная икона*, сохраняющаяся въ Spedale Borgo S. Sepolcro. Эта икона составляетъ очень сложное цѣлое и исполнена частью самимъ Пьеро, частью другими художниками. На главной ея доскѣ изображена Богоматерь подъ сѣнью широкаго покрова, подъ которымъ пріютились вѣрующіе: мужчины, женщины и дѣвы. По боковымъ створамъ изображенія Святыхъ; на пределлѣ—сцены изъ жизни Спасителя, Святые, Благовѣщенье и Распятіе.

Типу Богоматери хотя и недостаетъ прелести, но она величественна; женскія изображенія смотрятъ портретами; но какъ они, такъ и изображенные Святые, имѣя своеобразную красоту, лишены всякой тонкости и изящества. Точность въ вырисовкѣ рукъ и ногъ указываетъ на сіенское вліяніе, но съ другой стороны вліяніе Андреа дель Кастаньо еще замѣтнѣе въ вульгарныхъ типахъ.

Кромѣ пределлы, нарисованной in tempera, вся икона выполнена новой техникой, и здѣсь подъ рукою Пьеро она значительно улучшена. Главныя фигуры Богоматери и Святыхъ написаны мягко и въ очень гармоническомъ коричневатомъ тонѣ; сочное наложеніе тѣней и полупрозрачная лессировка дали всему такой блестящій колоритъ, что онъ напоминаетъ великолѣпіе Антонелло, Тиціанà и Джіорджіоне.

Замѣчательна сохраняющаяся въ лондонскомъ Національномъ музеѣ картина, тоже часть алтарной иконы, на которой изображено „*Крещеніе*". Христосъ стоитъ посрединѣ, подъ тѣнью гранатоваго дерева; Іоаннъ льетъ

Ему изъ чаши на голову воду; слѣва три ангела; сзади приготовляющіеся принять крещеніе. Вдали четверо въ восточныхъ костюмахъ; въ водѣ полное ихъ отраженіе; на дальномъ планѣ садъ и видъ Borgo S. Sepolcro. Отъ этой картины осталась одна подмалевка, но подмалевка, уподобляющая ее неоконченной картинѣ Корреджіо. Стиль Пьеро явственно выраженъ въ точности анатомическихъ подробностей, въ выработкѣ формъ, въ выраженіи эластичности мускуловъ.

До насъ дошелъ любопытный документъ отъ 1466 г., изъ котораго видно, что братство Аннунціаты въ Ареццо заказало Пьеро хоругвь, на которой онъ долженъ былъ нарисовать „Благовѣщеніе" *одними масляными красками*. Къ сожалѣнію, эта хоругвь не сохранилась, но документъ даетъ намъ право предполагать, что великая тайна масляныхъ красокъ была постигнута, и что знакомство съ ней итальянскихъ художниковъ мы можемъ считать съ 1466 года, а не со времени возвращенія Антонелло да Мессина изъ Нидерландовъ, что было въ 1477 году.

Въ этомъ же 1466 году была нарисована небольшая картинка, сохраняющаяся въ Венеціанской академіи: портретное изображеніе неизвѣстнаго лица на колѣнахъ передъ Св. Іеронимомъ. Эта картинка очень напоминаетъ фреску въ Римини.

Въ 1469 году мы видимъ Пьеро въ Урбино. Онъ ѣдетъ туда по приглашенію герцога; путевыя издержки уплачиваетъ Джіованни Санти, отецъ Рафаеля. Въ своемъ извѣстномъ стихотвореніи Санти причисляетъ „Pier del Borgo", т. е. нашего Пьеро, къ величайшимъ своимъ современникамъ.

Герцогъ Урбинскій, знаменитый Federigo, заказы-

ваетъ ему алтарную икону, которая къ сожалѣнію не сохранилась, и картину, изображающую „Бичеваніе Христа“, съ аллегорическимъ эпизодомъ, намекающимъ на убіеніе Одд' Антоніо ди Монтефельтро, павшаго подъ ножемъ убійцъ. Эта картина сохранилась и принадлежитъ къ лучшему, что мы имѣемъ отъ Пьеро.

Среди великолѣпной колоннады, на своемъ судейскомъ стулѣ возсѣдаетъ Пилатъ, изображенный въ профиль. Прикрученный веревками къ колоннѣ голый Христосъ; три палача бичуютъ Его. Справа — улица, въ которой видны вдали деревья и веселый пейзажъ; на улицѣ три загадочныя фигуры, въ которыхъ видятъ изображенія Одд' Антонія и двухъ его товарищей, павшихъ вмѣстѣ съ нимъ. Прекрасно нарисованная колоннада, служащая мѣстомъ главной сцены, распредѣленіе фигуръ по различнымъ планамъ, тщательность отдѣлки и вездѣ плавно и ровно выдержанное освѣщеніе, все выказываетъ большое искусство и знаніе какъ перспективы, такъ и колорита. Чувства глубины и закругленія достигнуты тщательностью, ровностью и нѣжностью кисти и почти что совершеннымъ подборомъ красокъ. Но и въ этой прекрасной картинѣ замѣтно, что художественный интересъ мастера болѣе влекъ его изображать тѣло человѣка, нежели его душу.

Въ техническомъ отношеніи еще совершеннѣе портреты Федериго Урбинскаго и его жены, сохраняющіеся въ флорентинскихъ Уффиціяхъ. Какъ Федериго, такъ и жена его изображены въ профиль. Оба они далеко некрасивы, особенно онъ, но портреты ихъ нарисованы съ тонкостью Ліонардо. На задней сторонѣ этихъ портретовъ двѣ миньятюрно нарисованныя картинки, на которыхъ изображены герцогъ и герцогиня, везомые въ

тріумфальныхъ колесницахъ. Колесница герцога запряжена бѣлыми конями; герцогини — единорогами; побѣды, добродѣтели, амуры и такъ далѣе, все въ стилѣ театральной помпы классическихъ представленій, какъ это любили при дворахъ итальянскихъ князей. Портреты, тріумфы и ихъ пейзажная обстановка нарисованы превосходно; это лучшіе образцы той техники, къ которой стремились флорентинскіе мастера, и если сравнить эти картинки съ алтарной иконой нидерландца Justus'а, знатока техники маслянныхъ красокъ, нарисованной двумя годами позже, то можно придти къ убѣжденію, что итальянскому художнику нѐчему было учиться у нидерландскаго мастера.

Въ Урбино сохраняется еще превосходная вещь Пьеро — это нарисованный двухъ - этажный круглый храмъ; по бокамъ его домà. Картинка эта исполнена со вкусомъ и знаніемъ; точный перспективный рисунокъ соединенъ съ изящнѣйшимъ пониманіемъ измѣненія тоновъ по мѣрѣ отдаленія. Въ это время Пьеро писалъ свое сочиненіе о перспективѣ на итальянскомъ языкѣ, какъ теоретическій выводъ изъ дѣятельности всей своей жизни; другъ его Maestro Matteo спѣшитъ перевести его сочиненіе на латинскій языкъ. Какъ мы знаемъ, эта драгоцѣнная рукопись до сихъ поръ не издана и оба списка хранятся — оригинальный въ Пармѣ, а латинскій въ Миланѣ. Мы знаемъ также, что, прежде чѣмъ писать о перспективѣ, Пьеро передавалъ свои наблюденія и знанія своимъ ученикамъ, и что Fra Luca Paccioli воспользовался ими для своего сочиненія „Somma de Aritmeticà, въ которомъ онъ не скрывалъ имени того, кому онъ обязанъ своими знаніями, и часто упоминаетъ съ величайшимъ уваженіемъ о Пьеро. Изъ сочиненія Pac-

cioli мы узнаемъ также, что Пьеро умеръ въ 1509 году, удрученный старостью, а не слѣпотой, какъ о томъ разсказываетъ Вазари.

Отъ работъ Пьеро въ Римѣ, Болоньѣ и Феррарѣ ничего не осталось. Извѣстно, что „stanza d'Eliodore", знаменитая Ватиканская зала, была прежде расписана Пьеро, и Рафаель, передъ началомъ въ ней своихъ работъ, приказалъ снять рисунки съ назначенныхъ къ уничтоженію фресокъ. Во дворцѣ „Schifanoia" въ Феррарѣ остались фрески, напоминающія манеру Пьеро, но это работа его учениковъ.

Сицилійскій художникъ Антонелло да Мессина отправился въ 1460 году въ Нидерланды, гдѣ подъ руководствомъ братьевъ Фан-Ейкъ усовершенствовался въ техникѣ маслянныхъ красокъ. Въ 1477 году онъ вернулся въ Венецію, и мѣстные художники съ восторгомъ привѣтствовали новую технику. Таковъ принятый всѣми прежними историками итальянскаго искусства фактъ. Но мы уже замѣтили выше, что пріурочивать къ одному имени подобный переворотъ въ искусствѣ не представляется основаній. До возвращенія Антонелло изъ Нидерландовъ новая техника постепенно и незамѣтно проникала въ мастерскія художниковъ, гдѣ шли ей навстрѣчу самостоятельныя изысканія и опыты. Дѣятельность этихъ самостоятельныхъ тружениковъ мы разсмотрѣли въ предъидущихъ главахъ, и описаніе произведеній реалистовъ и мастеровъ бронзовой техники съ достаточною полнотою уяснило намъ ихъ побѣду надъ матерьяльными и техническими сторонами искусства. Ихъ дѣятельность была *борьба за форму*.

Рядомъ съ ними шли другіе художники, съумѣвшіе переработать въ себѣ то, что составляетъ собственно художественную подготовку. Одаренные болѣе богатымъ воображеніемъ и поэтическимъ чувствомъ, они внесли въ искусство драгоцѣнный вкладъ формъ болѣе возвышеннаго порядка, новые мотивы и темы, иногда глубокія, иногда ясныя и веселыя, но всегда преисполненныя поэзіей и очаровательной прелестью. На этой группѣ художниковъ отразились какъ идеализмъ поклонниковъ Платона, вызвавшій въ то же время оживленіе въ литературѣ, такъ и романическія традиціи среднихъ вѣковъ. Эти художники смотрятъ на природу не глазами химика или математика, но глазами Петрарки и Энея Сильвія Пикколомини; имъ, кромѣ законовъ перспективы и свѣто-тѣни, природа открыла много другихъ тайнъ и помогла создать ту христіанскую мифологію, которая, устранивъ въ религіозной живописи всякую догматику, видѣла въ Мадоннѣ не небесную царицу, а любящую мать. Фра Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Беноццо Гоззоли, Филиппино Липпи и наконецъ Доменико Гирландайо, завершающій художественное развитіе обѣихъ группъ, вотъ тѣ, которые создавали новыя формы въ болѣе возвышенномъ стилѣ, чѣмъ художники-реалисты. Рядомъ съ ними идутъ мастера мрамора и глины, пластически подготовляя живописи побѣду надъ формой, и живопись все болѣе и болѣе вступаетъ въ настоящее русло въ своемъ стремленіи къ созиданію образа для новыхъ идеаловъ.

Но прежде нежели перейдти къ разсмотрѣнію дѣятельности этихъ художниковъ, мы должны отмѣтить реакціонное движеніе въ искусствѣ, вызванное его реальнымъ направленіемъ. Наивно-религіозное чувство, еще

живое въ народѣ, не мирилось съ воскресеніемъ плоти, не мирилось съ шумомъ и блескомъ, вызванными Возрожденіемъ. Доминиканство, переродившееся изъ строго догматическаго въ болѣе мягкую и дѣятельно-добродѣтельную форму, выставило художника, глубокорелигіозныя и наивнопрелестныя произведенія котораго поставили его на ряду съ величайшими художниками Италіи; это былъ Фра Беато Анжелико.

ГЛАВА VII.

Фра Джіованни Анжелико да Фіезоле.

Въ 1407 году два юноши вступили послушниками въ доминиканскій монастырь во Фіезолѣ, близь Флоренціи; старшаго изъ нихъ звали Гвидо. Оба они родились въ провинціи Муджелло, близь замка *Виккіо,* недалеко отъ родины Джіотто. При принятіи монашескаго чина, Гвидо получаетъ имя Джіованни и подъ этимъ именемъ значится въ монастырской хроникѣ.

Община въ Фіезолѣ была основана въ 1406 г. Beato Giovanni di Domenico Bacchini (Beato Dominici), доминиканскимъ реформаторомъ, видѣвшимъ въ возстановленіи строгой монашеской жизни и нравовъ слишкомъ разнузданнаго духовенства противовѣсъ всѣхъ увлекающаго и, по его мнѣнію, развращающаго нравы гуманизма. Кромѣ Фіезоле, подобныя общины были основаны

въ Кортонѣ, Фолиньо и другихъ мѣстахъ. Туда удалялись тѣ, душевное расположеніе которыхъ влекло къ созерцательной жизни, и подъ руководствомъ сильныхъ духомъ наставниковъ образовалось цѣлое поколѣніе новыхъ доминиканцевъ, ставившихъ себѣ цѣлью не фанатизмъ и схоластическіе споры, но нравственное, исполненное добрыхъ дѣлъ благочестіе.

Долгое пребываніе папъ въ Авиньонѣ, затѣмъ наступившій періодъ великаго раскола, а еще болѣе развивающаяся сила новаго образованія, берущаго свое начало не въ откровеніи, а въ общечеловѣческомъ идеалѣ древности, новый методъ мышленія, всего этого было достаточно, чтобы побудить кроткія, неспособныя къ внѣшней борьбѣ души къ самоуглубленію. Сосредоточиться въ самомъ себѣ, укрѣпиться въ добродѣтели и затѣмъ уже вступить въ борьбу съ міромъ, такова была задушевная мысль реформаторовъ, и она осуществилась черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ въ лицѣ пламеннаго пророка — Саванароллы.

Когда 20-ти лѣтній Гвидо вмѣстѣ съ своимъ братомъ вступили въ монастырь, духъ реформы былъ въ самомъ сильномъ возбужденіи. За недостаткомъ помѣщенія, ибо постройка монастыря не была еще окончена, вновь вступившихъ братьевъ отправляютъ на время въ Кортону, поручивъ ихъ надзору Beato Lorenzo di Ripafratta, не менѣе ревностнаго реформатора, чѣмъ Domenici. Въ 1408 г. братья окончательно принимаютъ постриженіе, и мы не знаемъ навѣрно, остаются ли они въ Кортонѣ или раздѣляютъ послѣдующую судьбу своихъ монастырскихъ товарищей. На Фьезоланскій монастырь обрушились различныя бѣды; великій расколъ церкви еще болѣе усложнился низложеніемъ Пизанскимъ

соборомъ двухъ враждующихъ папъ Григорія XII и Бенедикта XIII и избраніемъ третьяго папы Александра V. Генералъ Доминиканскаго ордена Fra Tommaso di Fermo призналъ новоизбраннаго папу; но фіезоланскіе монахи, съ Giovanni Dominici во главѣ, остались вѣрны низложенному Григорію, поэтому они должны были бѣжать изъ Фіезоле. Бѣглую братью укрыла дружественная имъ община въ Фолиньо, гдѣ они прожили 5 лѣтъ и оттуда, по случаю чумы, переселились въ Кортону. Только въ 1418 году они вернулись въ Фіезоле, помирившись съ флорентинскимъ епископомъ.

Раздѣлялъ ли участь своихъ братьевъ Джіованни въ ихъ странствованіяхъ изъ монастыря въ монастырь или онъ все это время, т. е. около 10 лѣтъ, оставался въ Кортонѣ, мы навѣрно не знаемъ. Совершенное отсутствіе его произведеній въ Фолиньо и довольно значительное ихъ количество, сохранившееся въ Кортонѣ, скорѣе указываютъ на справедливость послѣдняго предположенія.

О первоначальномъ художественномъ образованіи Джіованни мы тоже навѣрное ничего не знаемъ. Вѣроятно онъ учился живописи до вступленія своего въ монастырь. Зная, какъ рано отдавали тогда мальчиковъ въ ученье къ какому нибудь извѣстному мастеру, ничего нѣтъ невозможнаго, что отецъ Джіованни, живя въ окрестностяхъ Флоренціи, привезъ его туда еще очень молодымъ; вѣдь только въ большомъ городѣ можно было образовать себя. Собственное, внутреннее призваніе опредѣлило судьбу мальчика: онъ сталъ учиться живописи. Въ самыхъ раннихъ его работахъ мы уже видимъ полное знаніе и свѣжесть молодаго таланта, которая до конца жизни не покидала никогда не старѣвшагося

мастера. Во время же его послушничества врядъ ли могъ онъ проходить школу живописи. Въ монастыряхъ онъ могъ присматриваться къ тому, какъ расписывались иконы и стѣны; вѣроятно зналъ многихъ монаховъ, занимавшихся миніатюрной живописью (Dominici считалъ живопись въ числѣ занятій, способствующихъ самоуглубленію, и заводилъ въ монастыряхъ школы миньятюристовъ); но не этими вліяніями можно объяснить характеръ послѣдующихъ работъ нашего художника. Значительныхъ же мастеровъ въ это время не было ни въ Кортонѣ, ни въ Фолиньо, ни въ сосѣднемъ Montefalco.

Изучая произведенія Джіованни, какъ нарисованныя имъ въ Кортонѣ, такъ и послѣдующія, мы видимъ, что художественное ихъ исполненіе всегда въ полной гармоніи съ содержаніемъ. Техническіе его пріемы крайне просты и указываютъ на школу Antonio Veneziano; поэтому очень вѣроятно, что Джіованни учился у ученика послѣдняго Старнина, какъ о томъ свидѣтельствуетъ и Вазари. Произведеній Старнины не сохранилось, и поэтому трудно говорить утвердительно, но сравненіе работъ Джіованни съ работами другаго ученика Старнины Мазолино подтверждаетъ это предположеніе. Этого мнѣнія держатся и извѣстные историки итальянской живописи Кроу и Кавальказелле. Фрески Мазолино въ Castiglione d' Olona напоминаютъ произведенія Джіованни не только композиціей, но и нѣжностью и нѣкоторою женственностью исполненія, какъ въ выраженіи, такъ и въ колоритѣ; у обоихъ техническіе пріемы тѣ же: по очень выглаженному грунту жидкими, прозрачными тонами накладываются легкія тѣни; какъ у одного, такъ и у другаго—легкая сквозная архитектура заднихъ плановъ, съ недостаточной перспективой и безъ соотношенія къ раз-

мѣрамъ представленныхъ на первомъ планѣ человѣческихъ фигуръ; у обоихъ одинаковая форма складокъ одеждъ, только у Джіованни онѣ величественнѣе и шире. Особенно схожи изображенія ангеловъ: тѣ, что нарисованы на фрескѣ, изображающей *Крещеніе*, въ Castiglione d' Olona, могутъ поспорить въ прелестномъ выраженіи лицъ и позъ, въ граціи и красотѣ съ созданіями Джіованни. Оба художника сходны, какъ въ своихъ достоинствахъ, такъ и въ недостаткахъ.

Тщательность отдѣлки произведеній Джіованни можно объяснить изученіемъ миніатюрной живописи; но гораздо болѣе, нежели предполагаемые учителя, вліяло на развитіе таланта Анжелико изученіе образцовъ его великихъ предшественниковъ. Впечатлительная его душа широко черпала живой воды изъ этой сокровищницы. Вѣроятно еще юношей, онъ часто заглядывался на фрески Джіотто, а еще болѣе на фрески капеллы Strozzi сроднаго ему по духу Орканьи. Тонкими органами своей нѣжной, но чуткой души воспринималъ онъ все сродное своему генію въ произведеніяхъ этихъ мастеровъ, заимствуя у нихъ композиціи и типы, только вводя ихъ въ болѣе высшую, болѣе идеальную сферу. Часто находимъ мы у него отзвуки благодушно величавыхъ фигуръ капеллы Строцци, безъ ихъ величія и строгости, но въ болѣе поэтическомъ, изящномъ исполненіи; у него онѣ нѣжнѣе, мягче, женственнѣе, воздушнѣе. Врядъ ли какому мастеру удавались болѣе, нежели Анжелико, изображенія образовъ сверхчувственнаго міра!

Во время его пребыванія въ Кортонѣ, можетъ быть ему случалось бывать въ Ассизи; тамъ онъ могъ въ фрескахъ сіенскихъ мастеровъ непосредственно воспринимать то, что ему было такъ сродно въ произведеніяхъ

Орканьи. Съ великимъ своимъ современникомъ — Мазаччіо Анжелико какъ бы подѣлилъ великое наслѣдіе Джіотто: первый взялъ себѣ силу, второй—красоту; и въ гармоніи линій произведенія Анжелико выше Мазаччіо, въ нихъ онъ не уступитъ лучшимъ произведеніямъ величайшихъ живописцевъ. Съ красотою и прелестью линій неразлученъ общій тонъ, свѣтлый, чистый и мелодическій. Всѣ подробности сведены къ единству, одухотворенному благостью и мистической прелестью, и образъ, такимъ образомъ преображенный, подчиняетъ себѣ всѣ стороны исполненія. Какъ онъ достигалъ этого — это его художественная тайна!

Фра Джіованни Анжелико заключаетъ собою Джіоттовскій періодъ искусства. Какъ потухающее пламя, вспыхнуло оно еще разъ яснымъ, любвеобильнымъ блескомъ. Впродолженіи всей своей долгой художественной дѣятельности онъ остается вѣрнымъ себѣ. Успѣхи, достигаемые современными ему художниками реальнаго направленія, мало вліяютъ на него, но нельзя сказать, чтобы онъ остался совершенно внѣ этого вліянія. Впослѣдствіи въ Римѣ мы увидимъ его почти соперничествующимъ съ Мазаччіо въ соотвѣтственномъ размѣщеніи фигуръ въ картинѣ и въ правильности ихъ соотношеній къ размѣрамъ смѣло нарисованной перспективы задняго плана; въ орнаментовкѣ появятся и вліянія классическаго искусства.

Изъ всего сказаннаго понятно художественное образованіе Фра Джіованни: Джіотто и особенно Орканья пробуждаютъ его чуткую душу, въ техникѣ онъ слѣдуетъ указаніямъ Старнины, а въ самомъ себѣ находитъ нужныя силы простѣйшимъ и кратчайшимъ путемъ достигать своихъ художественныхъ цѣлей. Всякое его

созданіе плодъ чистаго вдохновенія. Онъ былъ выходящій изъ ряда геній. Невиданное ни до него, ни послѣ него горячее религіозное одушевленіе и глубоко-сердечная задушевность охраняютъ совершенно замкнутый въ самомъ себѣ міръ, давая генію его развиваться въ одно и то же время рядомъ съ Брунеллески и Донателло, рядомъ съ Гиберти и Мазаччіо; и духовное возрожденіе того ордена, къ которому примкнулъ художникъ, выразилось въ его созданіяхъ такъ же мощно, какъ выразилось оно у Джіоттистовъ въ картинахъ Траини и Орканьи, въ фрескахъ испанской капеллы и Campo Santo. Но то была не сухая схоластика, не безпощадный фанатизмъ, не символика, а задушевная молитвенная лирика. Это былъ тоже протестъ противъ распространяющагося невѣрія и нечестія, но протестъ тихой, глубоко скорбящей и любящей души, преисполненной дѣтской, наивной вѣры. Благочестивый аскетизмъ заступилъ мѣсто догматики.

И въ жизни, и въ созданіяхъ своихъ Фра Джіованни остается всегда вѣрнымъ своему ордену. Для доминиканскихъ церквей рисуетъ онъ свои иконы и фрески; сюжеты свои, если не беретъ прямо изъ доминиканскихъ легендъ, то всегда приводитъ въ соприкосновеніе со Святыми своего ордена; ихъ онъ дѣлаетъ участниками событій изъ жизни Христа или Богородицы; въ Страшномъ Судѣ доминиканцы всегда между праведными; въ лицо Св. Доминика онъ влагаетъ всегда свой высшій религіозный экстазъ. Рисуя своихъ монаховъ, онъ воспроизводитъ всегда ихъ лучшую душевную и поэтическую сторону.

Всѣ степени изображенія спокойнаго общенія съ Богомъ и блаженнаго созерцанія ему по силамъ; не по силамъ только ему изображенія энергическихъ дѣйствій

и страсти. Эта сторона у него общая съ сіенцами. И поэзія замысла всегда у него соотвѣтствуетъ поэзіи образа. Нововведеніями онъ пользуется настолько, насколько они не противорѣчатъ его нѣжному чувству. Его формы и колоритъ всегда обусловлены первоначальнымъ, основнымъ тономъ его вдохновенія, и поэтому онъ столь же великъ, какъ создатель новой художественной образности, находя плоть и кровь вдохновеннымъ порывамъ, исходящимъ изъ глубины до сихъ поръ недоступной сердечной жизни.

Характеристику Фра Джіованни какъ человѣка мы сдѣлаемъ словами Вазари: „Онъ жилъ непорочно и благочестиво и былъ вѣрнымъ другомъ нуждающихся; почему я и не сомнѣваюсь, что нынѣ душа его вполнѣ принадлежитъ небу. Безпрерывно упражнялся онъ въ живописи и кромѣ священныхъ предметовъ никогда не хотѣлъ изображать другихъ. Онъ могъ бы разбогатѣть, но нимало объ этомъ не заботился; онъ постоянно утверждалъ, что богатъ лишь тотъ, кто доволенъ малымъ. Онъ могъ бы и властвовать надъ многими, но отнюдь этого не хотѣлъ, говоря, что повиноваться другимъ и легче, и безопаснѣе. Отъ него зависѣло достигнуть высшихъ ступеней и между своей орденскою братьей, и въ другой сферѣ, но онъ не заботился объ этомъ, говоря, что старается только избѣгнуть ада и приблизиться къ раю. Онъ былъ человѣколюбивъ и умѣренъ, жилъ цѣломудренно и вдали отъ всѣхъ мірскихъ соблазновъ, часто повторяя, что тотъ, кто занимается художествомъ, долженъ быть спокоенъ; кто хочетъ изображать дѣла Христовы, тотъ всегда долженъ быть со Христомъ. Никогда не видали его въ монастырѣ сердитымъ; друзей своихъ увѣщевалъ онъ просто и очень дружелюбно. Каждому, кто просилъ его работы, отвѣчалъ съ величайшимъ доб-

рожелательствомъ, чтобы переговорили объ этомъ съ настоятелемъ, а за нимъ дѣло уже не станетъ. Онъ былъ смиренень и скромень въ поступкахъ и въ рѣчахъ, а въ художествѣ искусенъ и вмѣстѣ набоженъ, такъ что написанные имъ Святые болѣе похожи на Святыхъ, чѣмъ у какого-бы то ни было другаго живописца. Написавши что нибудь, онъ никогда не поправлялъ и не передѣлывалъ работы, а оставлялъ ее такъ, какъ вышла она въ первый разъ, полагая, что такъ угодно было Богу. Говорятъ, онъ никогда не бралъ въ руки кисти не помолившись и никогда не писалъ Распятія безъ того, чтобы слезы не текли у него ручьемъ; за то въ лицахъ и въ положеніяхъ его фигуръ видна искренность и твердость его христіанскихъ упованій!"

Таковъ былъ фіезоланскій монахъ, создававшій свои произведенія во время общаго увлеченія изученіемъ древности и полнаго разгара гуманистическихъ стремленій, когда Брунеллески и Донателло допрашивали развалины и камни о тайнѣ ихъ красоты, Уччелли и вся группа реалистовъ изучали природу измѣряя, взвѣшивая и разлагая; благочестивый монахъ силою вдохновенія, теплой любви и пламенной молитвой воплощалъ въ линіяхъ и формахъ неземной красоты свои чудныя видѣнія, столь дорогія всякому любящему и наслаждающемуся искусствомъ. Черезъ 15 лѣтъ по его смерти, къ имени его Фра Джіованни восхищенные его произведеніями потомки прибавили *Angelico* (ангелоподобный) и *beato* (блаженный), чѣмъ вполнѣ опредѣлялась сущность его искусства, полнаго истинной набожности, благочестія, тихой грусти, свѣтлой небесной радости, религіознаго экстаза и пламеннаго восторга; искусства, оставившаго вѣчные образы ангельски чистыхъ душъ и су-

ществъ, преисполненныхъ ничѣмъ не возмущаемаго душевнаго блаженства.

Привести сохранившіяся работы Фра Джіованни въ хронологическій порядокъ довольно трудно. Въ самыхъ раннихъ своихъ произведеніяхъ онъ уже является со всѣми своими особенностями: столько въ нихъ красоты и непосредственнаго вдохновенія, что они кажутся не придуманными, а какъ бы возникшими независимо отъ труда и размышленія. Прогресса или видимаго успѣха у него почти не замѣтно. Иногда различіе видно въ болѣе или менѣе тщательномъ исполненіи; позднѣе онъ сталъ рисовать фигуры въ натуральную величину, но въ то же время не избѣгалъ и миніатюрныхъ изображеній. Остается придерживаться свѣдѣній о различныхъ мѣстопребываніяхъ художника и по нимъ заключать о времени происхожденія сохранившихся его работъ. Поэтому мы и начнемъ съ *Кортоны*.

Для доминиканскаго монастыря въ Кортонѣ Фра Джіованни нарисовалъ нѣсколько запрестольныхъ иконъ и стѣнныхъ изображеній; послѣднія погибли при разрушеніи монастыря, а изъ иконъ сохранились: *Алтарная икона*, изображающая Богоматерь съ Младенцемъ, окруженную святыми и ангелами, съ пределлою, на которой нарисованы были событія изъ легенды Св. Доминика (сохраняющаяся въ церкви Jesu), и *Благовѣщеніе*. Вѣроятно къ этому же времени принадлежитъ прелестная икона въ С. Доминикѣ въ Перуджіи, на которой изображена тоже *Богоматерь съ Младенцемъ*, среди святыхъ и ангеловъ, предлагающихъ цвѣты.

Всѣ эти произведенія являютъ уже всѣ характеристическія особенности Фра Джіованни. Они дышатъ свѣжестью и чистотою религіознаго чувства. Типъ Бого-

матери примыкаетъ къ типу Джіоттистовъ съ преобладаніемъ той тонкой нѣжности, которую внесли сіенцы, произведеніями которыхъ могъ вдохновляться Фра Джіованни въ Умбріи, можетъ быть даже въ самомъ Ассизи. Среди его кортонскихъ произведеній мы въ первый разъ встрѣчаемся съ его любимой темой *„Благовѣщеніемъ“*, къ которой онъ всегда возвращается съ такою любовью впослѣдствіи. Невинность, сердечный восторгъ и блаженное состояніе созданныхъ имъ образовъ выражено вполнѣ. Дѣвственница, сидя въ своей комнатѣ, опустила книгу, которую она читала, на колѣна, увидавъ приближающагося ангела, и какъ бы привѣтствуетъ его скромнымъ склоненіемъ тѣла, скрестивши руки на груди. Въ лицѣ ея свѣтится юность и задушевность. Гавріилъ граціозно и быстро влетѣлъ на своихъ разцвѣченныхъ, радужныхъ крыльяхъ, движеніемъ рукъ указывая на смыслъ своего появленія. На заднемъ планѣ — изгнаніе Адама и Евы изъ рая, такъ какъ „воплощеніе Слова близко связано съ судьбою нашихъ прародителей“.

Пределлы упомянутыхъ иконъ представляютъ наивно и просто разсказанныя легенды Св. Доминика и Св. Николая и изъ жизни Маріи; онѣ полны первобытной прелести и свѣжести молодаго таланта. Сохраняются онѣ частью тамъ, гдѣ стоятъ иконы, частью въ другихъ мѣстахъ. Нѣсколько картинокъ изъ жизни Св. Николая находятся въ Римѣ. Всѣ онѣ производятъ отрадное, майски-свѣжее впечатлѣніе; чувствуешь, глядя на нихъ, трепетаніе первой радости художника, невольно увлекаешься и самъ какимъ то неземнымъ восторгомъ. Лики божественнаго Младенца, ангеловъ и святыхъ свѣтятся подобно звѣздамъ! какое нѣжное чувство въ выраженіи душевныхъ состояній каждаго лица! А тамъ, гдѣ при-

ходится выразить скорбь, художникъ изливаетъ всю полноту своей души и очевидно выплакиваетъ съ создаваемымъ имъ образомъ много своей собственной скорби. Всюду проступаютъ главныя черты его таланта: выраженіе высшей душевной чистоты и глубокой внутренней скорби!

„Онъ возращалъ цвѣты своего дивнаго искусства, собравъ ихъ въ раю; и цвѣтутъ они на горахъ Умбріи и Тосканы, на берегахъ Арно и Тибра, а лучшіе изъ нихъ украсили холмъ Фіезоле! Среди времени полнаго паденія, языческихъ увлеченій, страстной политики, времени, полнаго смуты и нечестій, его небесная душа заключилась въ идеальномъ и божественномъ мірѣ, бесѣдуя только со святыми и героями; съ ними онъ молится и плачетъ и тѣмъ избавляется отъ грубости мірской и людей“ (Marchese 1, 226 и 227).

Переговоры съ флорентинскимъ епископомъ завершились наконецъ позволеніемъ вернуться странствующимъ монахамъ въ Фіезоле и водвориться на своемъ старомъ мѣстѣ. Хроника монастыря подъ 1418 годомъ упоминаетъ о прибытіи четырехъ братьевъ ордена изъ Кортоны. Вѣроятно и братья изъ Муджелло, т. е. нашъ художникъ Фра Джіованни и братъ его Бенедетто, вступившій вмѣстѣ съ нимъ въ монахи, если и не были въ числѣ этихъ четырехъ, вскорѣ послѣ того водворились въ Фіезоле. Здѣсь, въ этой поэтической мѣстности, Фра Джіованни проводитъ 18 лѣтъ. Возвращеніе въ окрестности тосканской столицы вводитъ художника въ соприкосновеніе съ мѣстной школой живописи; онъ могъ уже видѣть фрески Мазаччіо, имѣвшія на него вліяніе.

Все это время онъ рисуетъ какъ для своего монастыря, такъ и по многочисленнымъ заказамъ большею

частью церквей и монастырей Доминиканскаго ордена. Очень много изъ этихъ работъ не дошло до насъ, многое не пощажено временемъ и неумѣлыми руками реставраторовъ; многое разсѣялось по различнымъ музеямъ. Такъ почти неузнаваема его алтарная икона, написанная имъ для своего монастыря и реставрированная еще Лоренцо ди Креди въ 1501 г.; пределла ея, отличавшаяся самой очаровательной граціей, продана въ Пруссію и замѣнена посредственной копіей. Икона, изображавшая „Благовѣщеніе", исчезла безслѣдно. Третій образъ, нарисованный Фра Джіованни для своего монастыря, къ счастью уцѣлѣлъ и находится теперь въ Луврѣ. На немъ изображено *„Вѣнчаніе Богородицы"* среди сонма ангеловъ, святыхъ мужей и женъ, лики которыхъ сіяютъ блаженствомъ, а сердца какъ бы волнуются вѣяньемъ сладчайшаго мира. Подъ этимъ образомъ, писаннымъ какъ бы неземною рукою, на пределлѣ изображены сцены изъ жизни Св. Доминика. Кромѣ этихъ иконъ, Фра Джіованни нарисовалъ въ своемъ монастырѣ двѣ большія фрески, одну въ трапезной, гдѣ изобразилъ въ натуральный ростъ распятаго Христа; у креста Марія и Іоаннъ; Св. Доминикъ, колѣнопреклоненный, въ слезахъ обнимаетъ крестъ. Другая фреска, изображающая Богоматерь съ Младенцемъ на престолѣ, въ капитульномъ залѣ.

Въ числѣ множества иконъ, вышедшихъ изъ кельи благочестиваго инока, обращаетъ на себя особое вниманіе большой запрестольный образъ въ видѣ триптиха, находящійся въ настоящее время въ Уффиціяхъ. До насъ дошелъ документъ, изъ котораго видно когда и при какихъ условіяхъ онъ былъ исполненъ (Бальдинуччи — Notizie dei professori del disegno Dec. 11

1 Sec. 4). Рисунокъ для рамы поручено было сдѣлать Гиберти. Съ внѣшней стороны створовъ изображены Петръ и Маркъ, съ внутренней—Іоаннъ Креститель и опять Маркъ, какъ покровитель гильдіи льняныхъ торговцевъ, заказавшихъ образъ. На средней, главной доскѣ Марія, въ голубой мантіи съ бѣлымъ покрываломъ на головѣ, сидитъ на престолѣ, надъ которымъ спускается широкими складками золотой занавѣсъ; на колѣнѣ держитъ она Младенца Христа, въ лѣвой Его рукѣ держава, правою Онъ благословляетъ. По рамѣ съ каждой стороны по 6 ангеловъ: верхніе молящіеся, другіе съ музыкальными инструментами, трубою, скрипкою, тамбуриномъ и пр. На пределлѣ—поклоненіе царей, проповѣдь Петра и мученическая смерть Марка. Въ типѣ Мадонны еще видѣнъ традиціонный типъ тречентистовъ; Христосъ помѣщенъ на лѣвомъ колѣнѣ совершенно такъ же, какъ на извѣстной „Maesta“ Симоне Мартини. Черты лица хотя и не отличаются классической красотой, но въ нихъ много выраженія прелести и простоты. Особенно хороши ангелы, нарисованные по рамѣ; съ какимъ увлеченіемъ славословятъ они Христа и Марію звуками своихъ скрипицъ, тамбуриновъ, трубъ и органовъ! Неудивительно, что всѣ ихъ такъ любятъ и тысячи копій съ нихъ распространены по всему свѣту. Нѣсколько вредитъ этой иконѣ большой ея размѣръ: нѣжное, миніатюрное исполненіе, столь очаровательное въ фигурахъ небольшаго размѣра, здѣсь неумѣстно, моделировка фигуръ слишкомъ поверхностна и обща. Картинки пределлы принадлежатъ къ лучшему, что въ этомъ родѣ было нарисовано Фра Джіованни.

Къ любимымъ сюжетамъ послѣ „Благовѣщенія“, которые Анжелико обработывалъ то просто, то подъ часъ

съ необыкновенной роскошью, принадлежитъ и „*Вѣнчаніе Богородицы*“. Мы уже описали икону съ этимъ сюжетомъ, находящуюся въ Луврѣ. Съ особенною любовью и тщательностью исполнена икона, написанная Фра Джіованни для церкви S. Maria Nuova и сохраняющаяся теперь въ Уффиціяхъ. Одѣтая въ розовое платье и лазоревую, затканную золотыми звѣздами мантію, смиренно склонилась Марія передъ Христомъ, который, въ одинаковой съ Ней одеждѣ, какъ будто вставляетъ драгоцѣнный камень въ вѣнецъ, уже надѣтый на Ея голову. Дождь золотыхъ лучей нисходитъ съ выси на обоихъ и озаряетъ собою все пространство, и въ этомъ лучезарномъ свѣтѣ тонутъ хороводы пляшущихъ и играющихъ на различныхъ инструментахъ ангеловъ и толпы святыхъ мужей и женъ; на лица, какъ ангеловъ, такъ и очевидцевъ торжественнаго видѣнія, излито все очарованіе непорочности, грации и блаженства. На пределлѣ—„Обрученіе Маріи“ и ея „Успеніе“.

Въ томъ же родѣ икона, изображающая Мадонну на престолѣ, окруженную святыми, писанная Фра Джіованни для храма S. Felice in piazza и находящаяся теперь въ галлереѣ Pitti, и Pietà въ Академіи, перешедшая туда изъ церкви S. Croce del tempio. Пределла для этой иконы выполнена съ такимъ изяществомъ, какъ будто видишь передъ собою нѣжнѣйшее миньятюрное изображеніе. Сюжетъ ея составляетъ какая-то неизвѣстная легенда.

Въ Флорентинской же академіи сохраняются 35 небольшихъ картинъ, изображающихъ событія изъ жизни Спасителя и Страшный Судъ; ихъ причисляютъ также къ фіезоланскимъ работамъ нашего художника. По нимъ можно видѣть какъ выдающіяся особенности Фра

Джіованни, такъ и предѣлъ его творчества. Подобно сіенцамъ, онъ очаровываетъ своими поэтическими изображеніями тамъ, гдѣ событіе движется тихо, мирно и просто. Таковы изображенія „Бѣгства въ Египетъ", „Входа въ Іерусалимъ" и пр. произведеній, полныхъ самой задушевной, праздничной радости или мирной тишины. Изображенія, подобныя „Воскресенію Лазаря", тоже въ его сферѣ, хотя мы не ждемъ здѣсь мощнаго впечатлѣнія произведенія того же сюжета Джіотто. Въ общемъ онъ держится традиціонной темы; мы видимъ Лазаря, тщательно укутаннаго саваномъ, прямо выступающаго изъ гробницы, видимъ опять фигуру, зажимающую свой носъ, видимъ сестеръ Лазаря на колѣняхъ и сзади Христа удивленныхъ апостоловъ; но само дѣйствіе выражено спокойнѣе, нежели у Джіотто, характеры кротче и флегматичнѣе, движенія сдержаннѣе; не удивленіе, а скорѣе что-то трогательное, видимъ мы въ лицахъ присутствующихъ, и это чувство закупаетъ насъ. Хороша картинка, на которой изображено *Предательство Іуды*. Въ моментъ приближенія предателя къ Христу, на послѣдняго бросается одинъ изъ воиновъ. Въ сторонѣ два апостола; они подозрѣваютъ что-то недоброе; боязливо смотрятъ они, сложивши руки, какъ бы молясь за Христа. Дикій, горный пейзажъ прекрасно замыкаетъ сцену. Но тамъ, гдѣ надо изобразить энергическое дѣйствіе или сцену разгоряченной, дикой страсти, какъ напр. въ „Избіеніи младенцевъ" или въ сценѣ „Истязанія Христа", тамъ сила оставляетъ художника, и часто, гдѣ нужно выраженіе высшей энергіи, онъ является наивнымъ и иногда почти комичнымъ. Добродушіе воиновъ, избивающихъ дѣтей, нисколько не вяжется съ страшнымъ дѣломъ, изображеннымъ на картинѣ. Спокойное выраженіе па-

лачей, истязающихъ Христа, вамъ говоритъ, что удары ихъ не дѣйствительны, и благородное спокойствіе Христа для насъ остается неудивительнымъ.

Граница искусства Фра Джіованни всего нагляднѣе въ изображеніяхъ Страшнаго Суда. Кромѣ того, изображенія этого сюжета ясно свидѣтельствуютъ, что онъ много изучалъ фрески Орканьи, который служилъ ему не только образцомъ въ живописи, но и однимъ изъ главныхъ источниковъ его вдохновенія. До насъ дошли 3 иконы съ изображеніемъ Страшнаго Суда. Лучшая нарисована была для церкви degli Angeli во Флоренціи; въ настоящее время она находится въ Академіи.

Главное расположеніе композиціи то же, что и у Орканьи: Спаситель, окруженный херувимами и серафимами, приступаетъ къ суду, къ которому души умершихъ призываются звуками трубъ ангеловъ. Внизу справа праведные; подобно цвѣтамъ, разсѣяны между ними ангелы, увлекающіе въ свои хороводы блаженныхъ все выше и выше, до самаго преддверія вѣчнаго блаженства. Этотъ полный небесной радости и свѣтлаго преображенія хоръ, какъ въ типахъ, такъ и въ позахъ до малѣйшихъ подробностей движеній заимствованъ у Орканьи (Capella Strozzi), только все это одухотворено свойственной Анжелико красотою и несказанною прелестью. Слѣва отъ Христа грѣшники и дьяволы. Благочестивый Доминиканецъ, слѣдуя Данту, предаетъ вѣчнымъ мукамъ монаховъ и папъ, но его дѣтское, наивное творчество теряется въ изображеніи подобныхъ сценъ. Скученная толпа грѣшниковъ, несмотря на преувеличенное выраженіе позъ и лицъ, далеко не производитъ того впечатлѣнія отчаянья, какъ изображенія на фрескахъ Campo Santo и S. Maria Novella. За то радость и блаженство на сторонѣ правед-

ныхъ переданы поразительно. Тутъ группа спасенныхъ для вѣчной жизни съ трогательною благодарностью взираетъ на Христа; тутъ ангелы спѣшатъ обнять только что воскресшихъ для блаженства; небесный посланецъ любовно кладетъ свои руки на плечи младенца и радостно смотритъ ему въ лицо. Гнѣвная поза Христа изображена столь энергично, что трудно было ожидать этого отъ Анжелико; но это произошло оттого, что вся фигура и особенно выразительное, гнѣвное движенiе Его правой руки заимствованы у старыхъ мастеровъ.

Другая подобная описанной икона, изображающая Страшный Судъ, находится въ Римѣ, въ галлереѣ Corsini. Содержанiе ея то же; Спаситель совершенно скопированъ съ Спасителя фрески въ Campo Santo. Въ лѣвой рукѣ Его книга, а правою Онъ дѣлаетъ свой знаменитый жестъ, отклоняющiй проклятыхъ имъ грѣшниковъ, воспроизведенный впослѣдствiи Микель-Анжело въ его знаменитой фрескѣ.

Третье, самое обширное изображенiе Страшнаго Суда находится въ Англiи у Earl of Dudley (прежде эта икона находилась у Лорда Варда. Смотри ея изображенiе у Фёрстера: Leben u. Werke d. Fra Giovanni Angelico). И въ этой иконѣ лучшая часть—изображенiе блаженныхъ, особенно тамъ, гдѣ на цвѣтистомъ лугу, рука объ руку съ своими ангелами-хранителями, души воскресшихъ воспаряютъ въ райскiя жилища. Онѣ сплелись, какъ дѣти, въ хороводѣ радужными, цвѣтущими вереницами. Восторгъ превращаетъ ихъ шествiе въ настоящiй плясъ; лица ихъ видимо просвѣтляются по мѣрѣ того, какъ онѣ приближаются къ горнымъ пространствамъ. Все это дѣйствуетъ какъ сладостная, гар-

моническая музыка. Въ вратахъ рая уже вкусившіе вѣчнаго блаженства радостно встрѣчаютъ вступающихъ. Изображеніе грѣшниковъ и дьяволовъ лѣвой стороны иконы также наивно и производитъ скорѣе комическое, нежели ужасающее зрѣлище.

Ко времени пребыванія Фра Джіованни въ Фіезолѣ вѣроятно относится и знаменитая его картина — *Снятіе со креста,* составляющая одно изъ главныхъ украшеній Флорентинской академіи. Въ этомъ богатомъ фигурами произведеніи мастерски совокупилось живо изображенное дѣйствіе съ чисто ангельскою чистотою и вдохновеніемъ. Главный интересъ драмы сосредоточенъ на серединѣ картины, гдѣ пятеро учениковъ (въ одномъ изъ нихъ Фра Джіованни изобразилъ друга своего, извѣстнаго архитектора Михеллоццо Михеллоцци, строившаго въ это время монастырь Св. Марка) бережно снимаютъ со креста тѣло Спасителя. Въ ихъ позахъ и движеніяхъ выражено столько благоговѣйной любви, что какъ будто видишь, какъ дорого для нихъ то, къ чему они прикасаются. Рисунокъ и моделировка нагаго тѣла Спасителя указываютъ на изученіе подробностей, поразительное у Анжелико; здѣсь онъ не ограничивается передачей въ общихъ чертахъ правильности строенія тѣла, но входитъ въ подробности и вѣроятно для этой фигуры онъ дѣлалъ тщательные подготовительные этюды. Вліяніе фресокъ капеллы Бранкаччи здѣсь несомнѣнно; оставаясь вѣрнымъ самому себѣ, онъ слѣдитъ за успѣхами искусства своихъ современниковъ и ими пользуется. Слѣва отъ главной группы плачущія женщины, между ними глубоко-скорбящая, колѣнопреклоненная Марія; справа толпа потрясенныхъ горемъ учениковъ: особенно трогательно выраженіе у двоихъ, разсматривающихъ орудія страстей Господнихъ.

14

Въ изображеніяхъ психическихъ моментовъ Анжелико въ своей сферѣ, и эта картина принадлежала бы къ лучшимъ его произведеніямъ, если бы только не ея пестрый, рѣзкій колоритъ и что-то уже черезъ чуръ мягкое, даже приторное въ выраженіяхъ.

Кромѣ описанныхъ нами произведеній Фра Джіованни, сохранилось еще нѣсколько его иконъ въ музеяхъ Италіи и въ нѣкоторыхъ городахъ Европы (очень мало). Всѣ онѣ, какъ по сюжетамъ, такъ и по исполненію, подходятъ къ вышеописаннымъ, поэтому описаніе ихъ было бы повтореніемъ сказаннаго.

Наступилъ 1436 г., въ которомъ совершилось событіе, имѣвшее громадное вліяніе какъ на судьбу братій фіезоланскаго монастыря, такъ и на развитіе генія нашего художника. Козьма Медичи, вернувшись изъ ссылки, убѣдилъ папу Мартына V, по желанію флорентинцевъ, уступить монастырь, принадлежавшій ордену Сильвестра и находящійся въ чертѣ города, почти рядомъ съ дворцомъ Медичисовъ — Фіезоланской общинѣ. Папа Евгеній IV подтвердилъ это рѣшеніе, и вотъ въ 1436 году Фра Чипріано, настоятель монастыря въ Фіезолѣ, именемъ своего братства вступилъ во владѣніе монастыремъ Св. Марка. Вмѣстѣ съ общиной оставляетъ и Фра Джіованни свой Фіезоле и переселяется во Флоренцію, гдѣ предстоитъ ему обширное поле развернуть свои крылья и высказать такія стороны своего таланта, которыя остались бы безъ примѣненія, еслибы онъ не покидалъ Фіезоле, расписывая всю жизнь однѣ иконы. Имя его немногимъ было бы громче какого нибудь Lorenzo Monacho, камальдульскаго монаха, современника Фра Джіованни, оставившаго намъ не мало иконъ, исполненныхъ тонкаго религіознаго чувства и непосредственнаго вдохновенія.

Во время переселенія фіезоланцевъ во Флоренцію художественная дѣятельность корифеевъ Возрожденія была въ самомъ разгарѣ: Брунеллески приступалъ къ возведенію купола S. Maria del Fiore, Гиберти работалъ за своими дверями, Донателло, какъ скульпторъ, стоялъ на высшей ступени своего творчества. Мазаччіо нѣсколько уже лѣтъ какъ почилъ въ своей безвѣстной могилѣ, но толпы художниковъ новаго поколѣнія стремились въ расписанную имъ капеллу изучать новые пріемы искусства. Вѣкъ Джіоттистовъ кончался, кое-гдѣ еще оставались его ограниченные послѣдователи. Казалось, тайна формы готова была перейдти въ сознаніе поколѣнія, прилѣпившагося къ изученію природы и ея законовъ.

Вокругъ Козьмы, названнаго впослѣдствіи отцомъ отечества, собралось все, что было предано искусству, наукѣ и знанію. Громадное его богатство *шло* на поддержку новыхъ предпріятій; особенно увлекали его монументальныя сооруженія. Между прочимъ онъ поручилъ любимому своему архитектору, талантливому Михеллоццо Михеллоцци, возстановить зданіе церкви Св. Марка и устроить приличное помѣщеніе для монаховъ и библіотеки, книги которой Фра Бенедетто, братъ Фра Джіованни, долженъ былъ украшать миньятюрами. Въ 1437 году часть монастыря была уже обновлена; церковь окончена въ 1439. Въ 1442 г. монастырь былъ освященъ прибывшимъ для этого во Флоренцію папою Евгеніемъ IV. Пока архитекторы и каменьщики заняты были работою, Фра Джіованни писалъ для главнаго алтаря запрестольную икону, въ которой, въ числѣ окружающихъ Богоматерь Святыхъ, помѣщаетъ Св. Козьму и Дамьяна, чѣмъ какъ бы отплачиваетъ семьѣ Медичи-

совъ за ихъ великодушныя пожертвованія при возобновленіи монастыря. Затѣмъ онъ украшаетъ стѣны монастыря фресками, и съ этой работы началась для него новая эпоха жизни. Всею душою онъ слѣдитъ за постройкою, принимаетъ участіе не только въ украшеніи новой обители, но и даетъ совѣты насчетъ работъ по расположенію помѣщеній. Приступивъ къ исполненію стѣнныхъ картинъ большихъ размѣровъ, онъ расширяетъ и возвеличиваетъ свой стиль, пріобрѣтая болѣе свободы въ рисункѣ; подобной свободы онъ не могъ усвоить себѣ надъ запрестольными иконами и миньятюрно исполненными картинками, гдѣ постоянно связывала его обязательность композиціи и много условнаго. Должно считать великимъ счастьемъ, что фрески въ Св. Маркѣ дошли до насъ въ относительно сохранномъ видѣ; самый монастырь, теперь упраздненный, превращенъ въ музей монументальныхъ произведеній Фра Джіованни — достойный памятникъ вдохновеннаго религіознаго искусства Италіи.

И дѣйствительно, большое наслажденіе ходить по обнесенному легкой колоннадой дворику, переходамъ, заламъ и кельямъ этой упраздненной обители. Тѣни когда-то жившихъ здѣсь благочестивыхъ отшельниковъ какъ бы соприсутствуютъ вамъ, и вы шагъ за шагомъ слѣдите за мыслями и чувствами боговдохновеннаго художника. Все здѣсь имъ преисполнено! Всѣ эти небесные лики и образы кажутся не нарисованными, а непосредственно созданными любвеобильнымъ сердцемъ Анжелико. Но этого мало; онъ доказалъ ими, что онъ великъ не менѣе Мазаччіо въ созиданіи монументальныхъ произведеній. Здѣсь мы не видимъ того разногласія между размѣромъ и исполненіемъ, какъ мы видѣли на алтар-

ной иконѣ въ Уффиціяхъ. Тщательно слиты краски, и тона имѣютъ надлежащую силу. Какъ ни различны были пути Анжелико и Мазаччіо, но все-таки вліяніе фресокъ капеллы Бранкаччи сказалось и здѣсь; мы узнаемъ это вліяніе въ энергіи исполненія и особенно въ характерномъ выраженіи лицъ.

Фра Джіованни не оставилъ безъ украшенія ни одного сколько нибудь удобнаго для помѣщенія картины мѣста. Онъ расписалъ сводчатый корридоръ, гдѣ иноки гуляли, и каждую келью, гдѣ они мирно предавались ученью или отдыху, и залу капитула, гдѣ они собирались на совѣтъ, потомъ трапезную, пріемную, лѣстницы, даже входы въ монастырь и въ садъ. И вездѣ руководитъ имъ одно желаніе — съ помощью искусства непрестанно пробуждать въ душѣ собрата благочестивые помыслы, напоминать о благости Божьей, о страданіяхъ Спасителя, о благотворительной дѣятельности церкви, особенно того ордена, къ которому принадлежалъ самъ художникъ.

Прямо съ улицы мы входимъ на монастырскій дворикъ, извѣстный подъ именемъ „primo d. S. Antonio“. Онъ совершенно сохранилъ свой прежній видъ; однѣ только холодныя и пестрыя фрески Почетти, явившіяся здѣсь впослѣдствіи, нарушаютъ впечатлѣніе. Но легкая колоннада, подъ которой когда-то прогуливались Св. Антонинъ и Фра Джіованни, все та же; мы видимъ ее изображенной на одной фрескѣ верхняго корридора, только вмѣсто вымощеннаго теперь партера тогда были вездѣ клумбы цвѣтовъ и растеній. Среди этой-то обстановки изобразилъ столь любящій свою обитель художникъ „Благовѣщенье“.

Въ люнетѣ надъ дверью, ведущей въ foresteria (т. е.

помѣщеніе, отводимое для странниковъ), сохранилась фреска, на которой Анжелико изобразилъ двухъ доминиканцевъ, привѣтствующихъ Спасителя, одѣтаго пилигримомъ, съ посохомъ въ рукахъ, за плечами шляпа. Одинъ изъ монаховъ дружелюбно беретъ за руку усталаго пришельца и какъ бы приглашаетъ войдти. Въ лицахъ монаховъ искрится такая привѣтливость, съ такою нескрываемою радостью готовы они пріютить усталаго странника; а онъ самъ, еще юноша съ небольшой бородкой и длинными волосами, ниспадающими на плечи, сколько благодарности въ его кроткихъ чертахъ и привлекательной позѣ — это тотъ образъ, который создалъ Джіотто, но здѣсь просвѣтленный; онъ является какъ бы отсвѣтомъ бытія, отрѣшеннаго отъ всего земнаго.

Въ люнетѣ надъ другою дверью художникъ изобразилъ *Петра Мученика*, положившаго палецъ на свои уста, какъ бы предупреждая о строгихъ правилахъ монастыря: молчаніе всегда было обязательно. Ножъ, воткнутый въ его правое плечо, поразительно свидѣтельствуетъ о его мученической смерти. Въ великомъ спокойствіи позы художникъ умѣлъ дать полное выраженіе.

Далѣе мы видимъ изображенія учредителя ордена *Св. Доминика* съ дисциплиною въ рукѣ и *Ѳому Аквинскаго* (эта фреска очень пострадала). Еще далѣе *Христа*, сидящаго на гробѣ и вложившаго персты свои въ язвы,— изображеніе, часто встрѣчаемое въ Италіи надъ усыпальницами.

Но всѣхъ трогательнѣе и поразительнѣе фреска, нарисованная прямо противъ входной двери, на которой изображено *Распятіе*. Св. Доминикъ, павъ на колѣна, обнимаетъ крестъ, поднявъ полные скорби, за-

плаканные глаза на Спасителя, кроткій ликъ и нѣжное склоненіе головы котораго какъ бы говорятъ о чистѣйшей идеѣ полнаго отреченія. Между этими двумя фигурами полная гармонія; въ ней слились всѣ отдѣльныя красоты; картина кажется видѣньемъ, и при этой духовной реальности впечатлѣнію помогаютъ свѣтлые, ясные тона окраски. Анжелико является здѣсь намъ уже не талантливымъ живописцемъ иконъ и тщательно исполненныхъ миньятюрныхъ работъ, а великимъ художникомъ монументальнаго искусства.

Еще болѣе убѣдимся мы въ этомъ, когда перейдемъ въ залу капитула и посмотримъ другую его фреску, на которой онъ изобразилъ тоже *Распятіе*, но обставилъ его въ этотъ разъ многообразными эпизодами, распятыми разбойниками и толпою Святыхъ, болѣе 20 фигуръ въ натуральную величину.

Типъ распятаго Христа, какъ извѣстно, создалъ Джіотто; онъ какъ бы выдѣлилъ его изъ средневѣковыхъ изображеній, художественно одухотворивъ нагое тѣло распятаго на крестѣ Спасителя, давъ силу и энергію линіямъ и формамъ и не лишивъ его выраженія „высшей жертвы“, что было главною задачею предшествовавшихъ ему художниковъ. Соотношеніе отдѣльныхъ частей при правильномъ образованіи нагаго тѣла, одухотворенное выраженіемъ, достигалось теченіемъ красивыхъ общихъ линій, далеко оставившихъ за собою луккскихъ и пизанскихъ изготовителей „Распятій“ (Crucifix-овъ). Силою своего генія, сознательнымъ вдохновеніемъ, усиленнымъ одновременнымъ возрожденіемъ религіознаго чувства, Джіотто установилъ этотъ типъ, а Анжелико восприняль его, придавъ ему болѣе задушевности, онаглядивъ въ немъ въ высшей степени вы-

раженіе самоотреченія и жертвы. Положеніе пригвожденнаго тѣла у Анжелико прямѣе, линіи пріятнѣе и духовность настолько преобладаетъ надъ тѣлесностью, что далѣе на этомъ пути идти было невозможно. Анжелико остановился на чертѣ, за которою слѣдуетъ сантиментальный мистицизмъ, столь любимый въ произведеніяхъ позднѣйшей, такъ назыв. Іезуитской школы, но эта школа была временемъ безвозвратнаго упадка искусства.

Таковымъ изображенъ Спаситель на обширной фрескѣ капитульной залы. По сторонамъ — два распятые на крестахъ разбойника; рука художника какъ бы дрогнула, изображая нагое тѣло нераскаявшагося разбойника: недостатокъ рисунка выдаетъ, что предметъ былъ ему не по душѣ. Но за то все остальное въ этомъ обширномъ произведеніи полно присущей Анжелико красоты и богато разнообразіемъ въ положеніи лицъ. Особенно хороша группа плачущихъ женщинъ: Богоматерь представлена въ ту минуту, когда при прощальномъ словѣ Сына Она изнемогаетъ подъ бременемъ скорби, Іоаннъ и Марфа поддерживаютъ Ее за упавшія отъ слабости руки, а колѣнопреклоненная Магдалина готова принять Ее въ свои объятья, чтобы не дать ей упасть. Фигура Марфы величественна; ея осанка напоминаетъ одну изъ женскихъ фигуръ Орканьи въ капеллѣ Strozzi. Къ этой группѣ примыкаютъ два свидѣтеля жизни и страстей Господнихъ: Іоаннъ Предтеча и колѣнопреклоненный Маркъ съ Евангеліемъ въ рукахъ, въ которое онъ внесетъ сказаніе о смерти Спасителя. Далѣе Св. Лаврентій и Козьма, патроны Медичисовъ, оба съ глубокимъ сочувствіемъ смотрятъ на Искупителя, а Св. Дамьянъ отвернулся отъ ужаснаго зрѣлища и закрылъ

рукою свои заплаканные глаза. Всѣ эти лица занимаютъ лѣвую сторону картины. Правая сторона занята Учителями церкви: тутъ Св. Доминикъ, съ поднятымъ вверхъ лицомъ и распростертыми руками, за нимъ Св. Іеронимъ въ простой рясѣ отшельника, но сколько выраженія набожности въ его благородномъ старческомъ лицѣ, обращенномъ къ Распятому! затѣмъ Амвросій въ епископскомъ облаченіи, Августинъ, Францискъ, Бенедиктъ, и пр. и пр. На переднемъ планѣ, лицомъ къ зрителю, стоитъ на колѣнахъ Угодникъ; онъ производитъ впечатлѣніе, какъ будто считаетъ себя недостойнымъ смотрѣть на то, что происходитъ; этой фигурѣ Анжелико далъ самое опредѣленное выраженіе прилива собственныхъ своихъ чувствъ. Вся фреска окаймлена рамой, въ шестиугольныхъ поляхъ которой изображены сивиллы и пророки; внизу въ круглыхъ медальонахъ портреты доминиканцевъ, достигшихъ степеней святости и причисленныхъ къ лику Святыхъ. Этимъ художникъ желалъ прославить прошедшее своего ордена.

Въ описанной нами многофигурной композиціи Анжелико можно видѣть его мастерство въ изображеніи душевнаго горя, выражающагося не крикомъ, не въ сильныхъ тѣлодвиженіяхъ и отчаянныхъ позахъ, но въ потокахъ искреннихъ, неудержимыхъ слезъ. Онъ смягчаетъ всѣ сильные порывы своей неизрѣченной кротостью. Выполненіе этой фрески, составляющей самое обширное произведеніе Анжелико, очень тщательно. Особенно хорошо нарисованы руки. Складки одеждъ величественной, идеальной простоты.

Тему „*Распятія*“ Анжелико еще разъ повторяетъ въ верхнемъ корридорѣ и въ нѣкоторыхъ кельяхъ.

Войдя по лѣстницѣ въ верхній этажъ монастыря, мы

вступаемъ въ корридоръ, къ которому примыкаютъ кельи. Въ самомъ началѣ мы останавливаемся передъ однимъ изъ самыхъ совершенныхъ произведеній Анжелико: это его любимая тема — „Благовѣщеніе", которое въ этотъ разъ онъ изобразилъ въ обстановкѣ своего монастыря; колоннада, подъ которой сидитъ Пречистая Дѣва, это та самая колоннада, что построилъ Михеллоццо Михеллоцци, подъ аркадами которой часто художникъ, прогуливаясь, мыслію возлеталъ въ горнія, и мысль его окрылялась столь же радужными крылами, какъ у изображеннаго имъ на этой фрескѣ Гавріила. Къ колоннадѣ примыкаетъ садъ съ большими деревьями и лужайка, вся усѣянная цвѣтами. Юная Дѣвственница сидитъ на простой скамьѣ; ниспадающій съ плечъ синій плащъ покрываетъ ея колѣна; подъ плащемъ свѣтлорозовое платье, плотно облекающее ея тонкій, граціозный станъ; бѣлокурые, волнистые волосы лежатъ на затылкѣ. Ангелъ, внезапно слетѣвшій съ неба, едва преклонивъ колѣно, почтительно скрестилъ руки на груди—движеніе это безсознательно повторяетъ Дѣва, какъ бы исполненная внезапнаго благоговѣнія. Въ этомъ гармоническомъ созвучіи движеній—неодолимая привлекательность. Вся фигура Пречистой Дѣвы влечетъ къ себѣ не внѣшнею красотою, но выраженіемъ смиренія и сердечной простоты. Бѣлоснѣжная ткань одеждъ ангела и его сверкающія разноцвѣтными красками крылья возвышаютъ изящество и миловидность небеснаго посланника. Эта фреска прекрасно сохранилась, кромѣ темнаго плаща Маріи, вслѣдствіе чего складки его кажутся неясными. Въ сравненіи съ „Благовѣщеньемъ" въ Кортонѣ, которую эта фреска очень напоминаетъ, она безспорно выше и по мастерству рисунка, и по силѣ красокъ, и по глу-

бинѣ выраженья. Ее можно признать за совершенное изображеніе глубокаго душевнаго мира и просвѣтленной непорочности.

На противуположной стѣнѣ корридора—еще *Распятіе*, съ обнимающимъ крестъ Св. Доминикомъ, и далѣе—Мадонна на престолѣ, окруженная Святыми.

Каждую изъ келій, примыкающихъ къ этому корридору, Фра Джіованни украсилъ стѣнною картиною. Содержаніе ихъ — это событія изъ жизни Спасителя и Богородицы. Часто художникъ вводитъ одного или двухъ лицъ, не имѣющихъ ничего общаго съ участниками изображеннаго событія, но въ этихъ свидѣтеляхъ какъ бы отражается впечатлѣніе совершаемаго; преимущественно это или Св. Доминикъ, или Св. Клара. Не всѣ фрески въ кельяхъ нарисованы самимъ художникомъ; многія исполнены его учениками и замѣтно отличаются отъ тѣхъ, къ которымъ коснулась божественная рука благочестиваго мастера. Но нарисованныя имъ носятъ на себѣ такой гармоническій характеръ, что повидимому онѣ писаны безъ перерыва, въ одно время и въ одномъ и томъ же настроеніи. Исполнены онѣ al secco, очень быстро и легко, какъ будто художникъ хотѣлъ общими чертами намекнуть только на событіе; и самая эта легкость преисполнила ихъ такою одухотворенной свѣжестью, что даже теперь, ходя по этимъ узкимъ и небольшимъ кельямъ, скудно освѣщеннымъ небольшимъ окошечкомъ, какъ будто переживаешь религіозный восторгъ жившихъ здѣсь когда-то кроткихъ благочестивыхъ братій, удивляешься наивному искусству ихъ наивнымъ удивленіемъ, умиляешься и радуешься ихъ радостью. Геній Анжелико проявляется непосредственно въ этихъ произведеніяхъ: здѣсь онъ у себя дома; созданія рождаются подъ его

кистью среди обстановки его вседневной жизни, среди вліянія людей, подобныхъ Св. Антонину, и доступнѣе и понятнѣе становится намъ его геній здѣсь въ этихъ кельяхъ, нежели въ его запрестольныхъ иконахъ и картинахъ, гдѣ многимъ надо было жертвовать традиціи и условности. Здѣсь мы можемъ болѣе нежели гдѣ либо чувствовать настроеніе, охватившее извѣстную часть флорентинскаго общества, особенно группы духовныхъ лицъ, реформированныхъ строгою дисциплиною Dominici и согрѣтыхъ примѣромъ кроткой сердечной доброты и чистѣйшей нравственности лицъ, подобныхъ Св. Антонину. Здѣсь слышится протестъ, но протестъ во имя чистоты душевной, во имя силы сознающаго себя нравственнаго идеала. Это не протестъ грандіозныхъ композицій Campo Santo и Испанской Капеллы, гдѣ путь къ спасенію указывается символически задуманными образами только цѣною доминиканской практики. Здѣсь въ кельяхъ Св. Марка нѣтъ символовъ, нѣтъ грозящихъ ужасовъ возмездія: одни только наивно-кроткія изображенія страстей Господнихъ и эпизодовъ изъ Его жизни и жизни Маріи. Здѣсь желаніе художника — усладить душу и вмѣстѣ съ тѣмъ начертать на стѣнѣ благочестивое напоминаніе обязанностей, живое *memento*! А сознаніе обязанностей, въ постоянномъ общеніи съ сверхчувственнымъ міромъ, приведетъ къ подвигу. Посредникомъ этого общенія сталъ боговдохновенный художникъ; для самыхъ неуловимыхъ состояній наивно-блаженной души онъ найдетъ образъ!

Мы постараемся описать самыя выдающіяся изъ стѣнныхъ картинъ келій монастыря Св. Марка.

Въ одной изъ первыхъ Анжелико снова возвращается къ своей излюбленной темѣ — *Благовѣщенью.* Св. До-

миникъ созерцаетъ событіе съ изумленіемъ очевидца. Кротость Маріи переходитъ почти въ самоуниженіе; поза ангела вся преисполнена высокимъ значеніемъ его полномочія. Сцена происходитъ въ сводчатой кельѣ.

Въ „*Рождествѣ Христовомъ*“ Анжелико отступаетъ отъ типическаго изображенія Джіоттистовъ, рисуя Марію не на родильномъ ложѣ, окруженную повитухой и прислужницами, а стоящей на колѣнахъ въ обожаніи надъ лежащимъ на полу, ничѣмъ не прикрытымъ Младенцемъ. Вмѣстѣ съ Нею, въ той же позѣ обожанія изображены Іосифъ, доминиканскій монахъ и Екатерина Александрійская. На кровлѣ хлѣва, гдѣ помѣщено событіе, четыре колѣнопреклоненные ангела. Въ XV столѣтіи этотъ способъ изображенія Рождества Христова дѣлается любимымъ; особенно онъ пришелся по сердцу умбрійскимъ мастерамъ. Такъ изображаютъ „Рождество“ Пинтуриккіо и Перуджино.

Срѣтенье Господне представляетъ милую семейную сцену. Старецъ Симеонъ держитъ въ рукахъ спеленутаго Младенца; его лицо сіяетъ счастьемъ. Марія съ нѣкоторымъ безпокойствомъ простираетъ руки, какъ бы желая скорѣе взять назадъ дорогое ей существо. Іосифъ, съ голубками въ рукахъ, любовно смотритъ на происходящее. Святые—на лицахъ которыхъ отражается наивное довольствіе всей сцены—Екатерина Сіенская и Петръ Мученикъ. Высокая, полная женственности красота очаровательнаго лика Маріи выкупаетъ ту безтѣлесность, съ которою исполнена вся картина.

Въ *Крещеніи* Анжелико даетъ пейзажу извѣстное значеніе. Высокія, голыя скалы по берегамъ Іордана производятъ впечатлѣніе пустыни; къ ней такъ идетъ одичалая фигура Крестителя.

Поразительно дѣйствуетъ изображеніе *Преображенія.* Оно представлено видѣніемъ Св. Доминика и Пречистой Дѣвы, колѣнопреклоненныхъ по сторонамъ. Христосъ стоитъ на возвышеніи; широкія складки Его бѣлаго хитона отброшены на лѣвое плечо, такъ что Его грудь и руки свободны. Онъ смотритъ совершенно прямо; обѣ руки простерты горизонтально, какъ бы прообразуя предстоящую крестную смерть. Размѣръ всей Его фигуры значительно болѣе остальныхъ; отъ Него исходитъ свѣтозарный блескъ, ослѣпляющій апостоловъ: Петръ отвертывается, объятый ужасомъ, Іоаннъ готовъ закрыть руками заплаканные глаза, одинъ Іаковъ какъ бы силится взглянуть на величественное видѣніе, заслоняя взоръ рукою, какъ это дѣлаютъ, когда хотятъ взглянуть прямо на солнце. Легкими облачками рѣютъ въ пространствѣ головы Моисея и Ильи. Анжелико въ этой композиціи совершенно самостоятеленъ и не держится традиціоннаго изображенія Преображенія.

За то въ изображеніи „*Тайной вечери*" онъ слѣдуетъ не только Джіоттистамъ, но и гораздо болѣе раннимъ преданіямъ, изображая не послѣднюю трапезу Христа съ своими учениками, когда Онъ, томимый предчувствіемъ говоритъ, что одинъ изъ учениковъ предастъ Его, но торжество установленія таинства Евхаристіи. Такъ изображалась Тайная вечеря еще въ VI вѣкѣ, какъ это видно на одной изъ миньятюръ Сирійской рукописи Rabula и позднѣе въ византійской иконописи.

Въ высшей степени трогательно и своеобразно изображено *Моленіе въ Гефсиманскомъ саду.* Картина раздѣлена на 2 сцены. Слѣва, среди горнаго пейзажа, молящійся Христосъ, представшій передъ нимъ ангелъ и уснувшіе апостолы. Справа, въ простой комнатѣ, Марія и Марфа

въ какомъ то молитвенномъ оцѣпененіи. Тогда, когда Христосъ борется въ молитвѣ съ своимъ человѣчествомъ, и предстоитъ Ему осушить чашу горькихъ страданій до дна, когда любимые ученики Его, которыхъ Онъ настоятельно просилъ бодрствовать вмѣстѣ съ Нимъ, не могли воздержаться отъ сна—однѣ жены, въ томительные часы ожиданія, бодрствуютъ и молятся за Него. Какой апотеозъ женской любящей души!

Столь же трогательно какъ въ изяществѣ композиціи, такъ и въ глубинѣ и нѣжности, изображеніе *Положенія во гробъ*. Въ скорбномъ изумленіи смотритъ Св. Доминикъ на это покоющееся въ лонѣ матери только снятое со креста тѣло; нѣжная рука гладитъ уже остывшую щеку, а слезы смѣшиваются съ кровавыми каплями Его ранъ! Съ горькою тоскою глядитъ Марія на прогвожденную правую руку; лѣвую беретъ Іоаннъ, чтобы уложить ее какъ слѣдуетъ. Магдалина, обвивъ Его ноги пеленой, держитъ ихъ на своихъ колѣнахъ. Это нѣжный, поэтическій отблескъ знаменитой „Pietà" Джіотто, но только просвѣтленный и согрѣтый любовью и благоговѣніемъ.

Серьезную, торжественную композицію, полную глубокаго выраженія, представляютъ *Маріи у гроба Господня*. Четыре Святыя жены подошли къ отверзтому гробу и видятъ съ горестью, что онѣ напрасно принесли свои ароматы; одна Магдалина не можетъ оторвать пытливый взоръ отъ пустаго гроба, какъ бы надѣясь открыть тамъ дорогаго Усопшаго. Ангелъ поразительной красоты, сидящій на краю гроба, указываетъ имъ на небо, гдѣ на облакѣ появляется Воскресшій съ пальмовою вѣтвью и хоругвіей въ рукахъ. Въ созерцаніе этого видѣнія погружена Св. Клара.

Но какъ ни хороши всѣ описанныя картины, художникъ не исчерпалъ еще ими ни своего вдохновенія, ни своихъ силъ. Умиленный и восторженный, останавливается зритель передъ изображеніемъ *„Вѣнчанія Богородицы“*. Свидѣтелями этого возвышеннаго видѣнія художникъ дѣлаетъ апостола Петра, Ѳому Аквинскаго, Св. Бенедикта, Франциска, Доминика и Петра Мученика; по трое съ каждой стороны, колѣнопреклоненные, взирая на небо и простирая длани къ совершающемуся видѣнію, они составляютъ какъ бы вѣнецъ, сплетенный изъ христіанскихъ добродѣтелей, занимая собою нижнюю часть картины. Вверху, среди лучезарнаго неба, Марія въ обильной складками бѣлой одеждѣ, сидя на облакахъ, наклоняется къ Сыну; а Онъ, тоже въ бѣломъ хитонѣ, съ кроткимъ достоинствомъ, подобающимъ Сыну и вмѣстѣ Царю, готовъ возложить Ей на главу вѣнецъ вѣчной жизни. Кругомъ нихъ нѣтъ сонма ангеловъ, обыкновенно изображаемыхъ въ этомъ случаѣ. Одна только группа изъ двухъ лицъ, и въ этой группѣ высшая гармонія достигается какъ выраженіемъ лицъ и позъ, такъ и линіями складокъ одеждъ. Мы видимъ передъ собою преображеніе Джіоттовскаго идеала въ духѣ самостоятельнаго представленія Анжелико. Самое исполненіе легко и поверхностно, причемъ форма найдена помощью самыхъ простыхъ линій; тѣни наложены слегка сѣроватыми тонами, такъ что сквозь нихъ видна гладкая, какъ пергаментъ загрунтовка. Вся картина имѣетъ видъ нерукотвореннаго, непосредственнаго небеснаго видѣнья.

Не останавливаясь передъ картинами, не столь удавшимися нашему художнику, или исполненными другими руками, мы зайдемъ въ болѣе другихъ пространную келью, которую устроилъ для себя Козимо Медичи.

Усталый отъ заботъ своей многообразной дѣятельной жизни, изъ міра, гдѣ новая жизнь вырабатывала себѣ новые пути или допрашивая законы природы, или погружаясь въ изученіе классической древности, любилъ онъ приходить сюда и здѣсь проводилъ долгіе часы въ бесѣдахъ съ Фра Антонино или съ нашимъ благочестивымъ художникомъ, не подозрѣвая, какую бурю подыметъ изъ этой самой кельи черезъ нѣсколько лѣтъ на весь его домъ Фра Джироламо Саванаролла, доминиканскій монахъ Св. Марка. Въ этой же кельѣ останавливался папа Евгеній IV, когда въ 1442 году пріѣзжалъ во Флоренцію освящать вновь устроенную обитель. Здѣсь Анжелико изобразилъ „*Поклоненіе царей*". Эта картина отличается отъ картинъ другихъ келій богатствомъ фигуръ, изяществомъ красокъ и тщательностью исполненія. Композиція преисполнена лицами изъ свиты прибывшихъ на поклоненіе чудесному Младенцу царей, равнодушными свидѣтелями совершающагося событія. Все въ ней направлено на внѣшнюю красоту, на разнообразіе и пестроту костюмовъ, и самой Богоматери съ Младенцемъ отведено небольшое мѣсто. Этимъ-то картина эта отличается отъ другихъ, безпритязательныхъ въ техническомъ отношеніи, но являющихся внушеніями минуты, выполненныхъ безъ всякихъ подготовительныхъ этюдовъ, подобныхъ молитвамъ или лирическимъ пѣснямъ, въ которыхъ настоящее содержаніе составляетъ не предметъ, а вызываемое имъ чувство или настроеніе: изліянія христіанско-религіозной души, набожныя думы благочестиваго и кроткаго отшельника, часто доходящія до высоты самыхъ пламенныхъ, самыхъ торжественныхъ экстазовъ.

Много разъ богатое сокровище произведеній Анжелико, которыми онъ украсилъ свой монастырь, было из-

дано. Но, несмотря на искусство художниковъ, передававшихъ гравюрою или хромолитографіей его вдохновенныя картины, въ нихъ отразилась лишь слабая ихъ тѣнь. — Подробное описаніе монастыря находимъ у Маркези *S. Marco*, convento dei padri predicatori in Firenze. Firenze 1853 г. Гравюры въ этомъ сочиненіи исполнены флорентинскими художниками. Съ большимъ пониманіемъ передаетъ композиціи Анжелико Фёрстеръ (См. Leben u. Werke d. S. Giovanni da Fiesole). Арунделевское общество издало нѣсколько картинъ въ прекрасныхъ хромолитографіяхъ, по акварельнымъ рисункамъ Марьянеччи.

Вѣроятно около 1445 года Фра Джіованни покидаетъ навсегда Флоренцію: его зоветъ въ Римъ папа Евгеній IV и поручаетъ расписать одну изъ капеллъ Ватикана. Эта капелла была разрушена, когда папа Павелъ II велѣлъ провести на мѣстѣ, ею занимаемомъ, лѣстницу. Содержаніемъ фресокъ были событія изъ жизни Спасителя, причемъ, по словамъ Вазари, въ нихъ были помѣщены портреты многихъ замѣчательныхъ лицъ того времени: папы Николая V, императора Фридриха, посѣтившаго въ то время Италію, Фра Антонино, Біондо и Ферранте Аррагонскаго.

Въ 1447 г. мы видимъ Фра Джіованни въ Орвіетто. До насъ дошелъ документъ — условіе нашего художника съ управленіемъ Орвіеттскаго собора, — въ которомъ онъ обязывается расписать капеллу Пречистой Дѣвы; документъ этотъ помѣченъ именно этимъ годомъ.

Затѣмъ онъ возвращается въ Римъ и расписываетъ уже для новаго папы Николая V *капеллу Николая*, реставрированную при папѣ Григоріи XIII въ 1577 г.

Впослѣдствіи эта капелла была совершенно забыта,

такъ что въ прошломъ столѣтіи не знали какъ въ нее войдти, и Боттари влѣзалъ туда въ окошко. Только въ наше время она была вызвана на свѣтъ, и генію Анжелико пришлось на нашихъ глазахъ выдержать испытаніе, изъ котораго онъ побѣдоносно вышелъ. Чтобы проникнуть въ эту капеллу, надо пройдти черезъ Сикстинскую капеллу и рядъ Ватиканскихъ залъ, знаменитыхъ Стансовъ, т. е. смотрѣть на произведенія благочестиваго художника непосредственно послѣ величайшихъ произведеній Микель-Анжело и Рафаеля!

„Поразительное впечатлѣніе дѣлаютъ фрески Анжелико", говорятъ Кроу и Кавальказелле, „когда видишь ихъ послѣ фресокъ, помѣщенныхъ съ ними въ сосѣдствѣ. Кто изъ Сикстинской капеллы, подавленный впечатлѣніемъ величія и возвышенной мощи Микель-Анжело и въ Ватиканскихъ Стансахъ вновь вознесенный радостнымъ, гармоническимъ чувствомъ природы и красоты, придетъ сюда, въ капеллу Николая, того охватитъ чувство успокоенія, благочестиваго смиренія и жажда молитвы; только въ этомъ сопостановленіи понимаешь величіе Анжелико! Рядомъ съ безграничной энергіей и безпредѣльной красотою формъ — область чистой вѣры! Эти сопостановленія доказываютъ, что его произведенія велики не въ одномъ только условномъ, ограниченномъ смыслѣ; его практическіе пріемы и средства находятся въ такомъ же отношеніи къ его идеалу, какъ у Микель-Анжело и Рафаеля къ своимъ, причемъ творецъ Сикстины и творецъ капеллы Николая знаменуютъ собою два противуположные полюса искусства: одинъ — удивительную мощь творчества, часто выступающую за предѣлы возможнаго; другой, готовый броситься въ другую крайность — любвеобильное смиреніе!"

Въ капеллѣ *Св. Николая* Анжелико изобразилъ событія изъ жизни двухъ Святыхъ — *Стефана* и *Лаврентія*. Первыя расположены по люнетамъ, послѣднія по стѣнамъ капеллы. На стрѣльчатомъ сводѣ потолка написаны 4 Евангелиста, а по аркамъ оконъ и дверей — учители церкви: Левъ, Анастасій, Григорій, Златоустъ, Амвросій, Ѳома Аквинскій, Августинъ и Бонавентура. Снизу роскошный фризъ изъ цвѣтовъ и плодовъ, между которыми вплетены ангельскія головки. Розеты и звѣзды и наконецъ златошвейный коверъ дополняютъ собою блескъ и красоту живописнаго впечатлѣнія этой капеллы.

Стефановскій циклъ начинается съ изображенія *посвященія его въ діаконы*. Апостолъ Петръ предлагаетъ чашу съ гостіей колѣнопреклоненному юношѣ. Близь Петра 6 предстоящихъ учениковъ. Сцена происходитъ внутри церкви, архитектурныя детали которой прекрасно задуманы и выполнены въ самомъ правильномъ и пріятномъ отношеніи, какъ другъ къ другу, такъ и къ величинѣ фигуръ, помѣщенныхъ на первомъ планѣ. Въ выведенныхъ лицахъ нѣтъ трезваго и сильнаго достоинства фигуръ Джіотто, ни мужской энергіи Мазаччіо, но своеобразная смѣсь братской любви и религіознаго одушевленія. Надо всѣми выдѣляется благородная, благодушная фигура Петра въ его величественной позѣ, между тѣмъ какъ юный неофитъ весь исполненъ глубокой преданности и благоговѣнія.

Затѣмъ слѣдуетъ *раздача милостыни*. Тутъ художникъ въ своей сферѣ, и симпатичное содержаніе сюжета — предметъ очень близкій его сердцу. Кромѣ свойственной всѣмъ его произведеніямъ прелести, здѣсь еще слышится положительный отзвукъ Джіоттовской эпической силы. Раздача милостыни организована: сзади Стефана, надѣ-

ляющаго бѣдныхъ, стоитъ молодой духовный и слѣдитъ по списку, кому надо дать. Полный религіознаго одушевленія и любви, подаетъ Стефанъ монету молодой матери — граціозно сложенной женщинѣ въ длинномъ одѣяніи; при ней мальчикъ; въ ея лицѣ и позѣ какая-то благородная благовоспитанность. Тутъ же старушка протягиваетъ руку, съ благодарностью взирая на дающаго. Сзади нихъ приближаются другіе, между тѣмъ какъ двѣ женщины, получивъ свое, удаляются. Только 11 фигуръ въ картинѣ, но содержаніе вполнѣ исчерпано. Никто, кромѣ Анжелико, не былъ въ состояніи изображать бѣдность безъ ея отталкивающихъ подробностей; образы онъ черпалъ изъ души своей. Имъ руководитъ правдивое сознаніе человѣка, которому доступны высшіе идеалы, насколько они вообще доступны смертному. Очень интересно сравнить эту фреску съ фреской Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи, гдѣ изображенъ тоже Петръ, раздающій милостыню. Оба художника держатся одинаковой художественной высоты, но нигдѣ поучительнѣе не увидишь разницы въ ихъ воззрѣніяхъ.

Далѣе мы видимъ *Стефана проповѣдующимъ*. Нѣсколько женщинъ внимательно слушаютъ его; одна, въ вѣнкѣ на головѣ, можетъ быть невѣста, вся трепещетъ восторгомъ, какъ будто небо открывается для нея въ Стефановыхъ поученіяхъ. Движеніе руки проповѣдника напоминаетъ позу Св. Екатерины въ S. Climente. Средства и здѣсь употреблены художникомъ самыя простыя, но дѣйствіе прекрасно.

Стефанъ передъ первосвященникомъ. Обвиненный, поднявъ руки, завѣряетъ истину проповѣдуемаго имъ Евангелія. Первосвященникъ исполненъ гнѣва и какъ бы ищетъ въ глазахъ предстоящихъ сочувствія готовому

раздаться приговору. Въ группѣ, окружающей Стефана, полное сочувствіе и увлеченіе его рѣчью.

Далѣе *Стефана влекутъ на смертную казнь.* Передъ городскими воротами нападаетъ на него толпа народа; одинъ уже держитъ камень въ рукахъ, другой готовъ схватить Стефана за воротъ; въ слѣдующей фрескѣ — *побіеніе каменьями.* Обѣ послѣднія фрески очень испорчены и слабѣе предыдущихъ. Въ нихъ предстояло изобразить полное страсти и энергіи дѣйствіе, но тутъ былъ предѣлъ искусства Анжелико.

По стѣнамъ капеллы легенды изъ жизни *Св. Лаврентія.* Въ содержаніи ихъ много общаго съ только что описанными. Здѣсь также воспроизведена сцена посвященія Святаго папою Сикстомъ. Подобно Стефану, принимаетъ онъ чашу и опрѣснокъ; вокругъ папы духовныя лица въ епископскихъ мантіяхъ, но безъ митръ, діаконы и служители церковные. Сцена происходитъ въ срединной сѣни сводчатой базилики, въ глубинѣ которой видна абсида. Затѣмъ папа передаетъ Лаврентію церковныя сокровища; подобно Стефану, Лаврентій одѣляетъ бѣдныхъ милостыней. Съ выраженіемъ величайшаго милосердія даетъ онъ безногому калѣкѣ, сидящему на землѣ; подлѣ нихъ старушка и старикъ, опершись на клюку, а позади молодая красивая женщина съ ребенкомъ на рукахъ. Впереди маленькая дѣвочка съ братишкой пересчитываютъ полученныя деньги; далѣе слѣпой, щупая палкой по землѣ, старается протѣсниться къ Святому. Такими новыми мотивами развилъ вновь Анжелико картину милосердія. Лаврентій передъ Деціемъ соотвѣтствуетъ Стефану передъ первосвященникомъ. За обвиненнымъ, въ качествѣ свидѣтелей, слѣдуютъ Іудеи и римскіе воины. Среди грубыхъ солдатъ

и явныхъ противниковъ Святаго, съ правой стороны изображенъ юноша; онъ отвернулся отъ сцены неправды въ совершенномъ уныніи и, скорбно скрестивъ руки, возлагаетъ надежду только на помощь свыше. На послѣдней фрескѣ изображена казнь Лаврентія.

Кромѣ свойственныхъ Анжелико прелести и красоты, описанныя нами фрески обличаютъ такую драматическую живость, какую мы видѣли только въ произведеніяхъ Джіотто и врядъ ли нашли бы въ прежнихъ работахъ нашего художника. Мотивы просты и выражены ясно, а не ограничиваются однимъ намекомъ. Рисунокъ свободенъ и вѣренъ. Особенный успѣхъ виденъ въ изображеніяхъ архитектуры. Здѣсь нѣтъ и слѣда той наивной, свойственной Джіоттистамъ и Мазолино, архитектурной обстановки заднихъ плановъ, но она выполнена вездѣ въ духѣ современнаго художнику XV столѣтія стиля. Какъ виды внѣшнихъ сторонъ зданій, такъ и внутренности храмовъ, въ которыхъ совершается событіе, задуманы великолѣпно и находятся въ дѣйствительномъ, а не условномъ, соотношеніи къ помѣщеннымъ на картинѣ фигурамъ. Успѣхъ ли это самого престарѣлаго мастера, сохранившаго до послѣдняго времени всю свѣжесть своего таланта, или эти перспективные успѣхи нужно отнести на счетъ болѣе молодаго его товарища и ученика Беноццо Гозолли, работавшаго съ Анжелико вмѣстѣ въ Орвіетто и вѣроятно помогавшаго ему и при расписываніи фресокъ капеллы Николая? Гозолли напоминаютъ и дѣтскія фигуры, а особенно та маленькая дѣвочка, которая считаетъ съ своимъ братомъ полученныя деньги. Впослѣдствіи въ фрескахъ Гозолли мы увидимъ совершенно сходное расположеніе архитектоническихъ мотивовъ.

Если здѣсь, въ Ватиканѣ, скромный нашъ художникъ не теряетъ въ сосѣдствѣ съ высшими представителями искусства, Рафаелемъ и Микель-Анжело, то нарисованныя имъ двѣ фрески на сводѣ капеллы Орвіеттскаго собора, среди мощныхъ и потрясающихъ изображеній Страшнаго Суда и мукъ грѣшниковъ Луки Синьорелли, сіяютъ какъ тихо мерцающія звѣзды среди неба, разрываемаго грозными тучами. Въ Орвіетто онъ пробылъ нѣсколько мѣсяцевъ и съ помощью Беноццо Гозолли успѣлъ разрисовать только два паруса потолка новой капеллы. На одномъ онъ изобразилъ Христа, какъ Судію наступающаго Страшнаго Суда, въ угрожающей позѣ, среди сонма ангеловъ, херувимовъ и серафимовъ; на другомъ — въ видѣ пирамидальной группы толпу благоговѣйно взирающихъ пророковъ. Въ Орвіетто онъ носитъ названіе Capo di maestri. Начатое имъ здѣсь дѣло продолжаетъ черезъ много лѣтъ Лука Синьорелли: Анжелико, занятый въ Римѣ работами въ капеллѣ Николая, уже болѣе не возвращается въ Орвіетто.

Благочестивому художнику суждено было кончить свою жизнь въ столицѣ христіанскаго міра. Онъ умеръ 18 Марта 1455 г. и погребенъ въ S. Maria Sopra Minerva. Папа Николай V велѣлъ изготовить надъ его могилой мраморную плиту съ изображеніемъ художника. Лицо его вѣроятно было сдѣлано по маскѣ, и теперь, смотря на эти глубокія впадины глазъ, на кроткую улыбку губъ и широкій лобъ, мы можемъ возстановить въ воображеніи внѣшній видъ любвеобильнаго художника. Подъ изображеніемъ надпись: здѣсь лежитъ достопочтенный живописецъ, братъ Іоаннъ, флорентинскій, ордена предикантовъ 1455, и за тѣмъ стихи, въ которыхъ сказано, что „не то будь мнѣ въ похвалу, что я

былъ вторымъ Апеллесомъ, а то, что я все, что имѣлъ, раздавалъ бѣднымъ; одни дѣла для земли, а другія для неба!“ Искусство Фра Джіованни Анжелико, составляя какъ бы исключеніе среди господствовавшаго стремленія къ возможно точной передачѣ внѣшняго міра, являетъ собою знаменіе времени: ему соотвѣтствовали извѣстныя стремленія и чувства тогдашняго итальянскаго общества.

Мы указывали въ I главѣ на реакцію современному гуманистическому движенію въ средѣ простыхъ, наивныхъ душъ народа, и что въ многообразномъ движеніи общества, среди увлеченій наукою и поэзіей, среди радости какъ бы вновь обрѣтенной природы и познаванія воскреснувшей древности, оставались еще чисто сердечныя требованія, желавшія иного удовлетворенія. Этому-то требованію вполнѣ отвѣтило искусство благочестиваго фіезоланскаго монаха, и среди корифеевъ новаго времени его мѣсто столь же законно, какъ мѣсто Мазаччіо и Донателло.

ГЛАВА VIII.

Мраморъ и глина.

Антоніо Аверулино, называемый Il Filarete, въ своемъ сочиненіи объ архитектурѣ рисуетъ намъ воображаемый имъ идеальный городъ *Sforzinda*, такъ названный имъ именемъ Франчески Сфорца.

Посреди своего идеальнаго города онъ помѣщаетъ великолѣпный храмъ въ стилѣ Марка въ Венеціи, который, „какъ идеальный человѣкъ, долженъ быть вѣченъ, величественъ и всѣмъ доступенъ“; кругомъ храма онъ группируетъ дворцы, церкви и больницы; величайшіе художники должны украсить ихъ своими произведеніями, чтобы они вліяли на моральное развитіе какъ государя, такъ и всего народа. Народъ онъ дѣлитъ на три класса: благородныхъ, лучшихъ людей, которыхъ онъ сравниваетъ съ драгоцѣнными камнями; прозрачность ихъ поз-

воляетъ видѣть малѣйшій недостатокъ; на средних, уподобляемыхъ имъ порфиру и алебастру; и собственно народъ, который онъ сравниваетъ съ мраморомъ и обыкновеннымъ камнемъ, идущимъ на постройки. Церкви онъ посвящаетъ Св. Доминику, Франциску, Августину и Бенедикту, а около церквей помѣщаетъ обширную академію, гдѣ молодые люди должны проводить время въ занятіяхъ науками, а женщины и дѣвушки въ различныхъ рукодѣліяхъ и нравственныхъ разговорахъ.

Если мы въ воображеніи постараемся собрать въ одно мѣсто все то, что сдѣлано было Италіей впродолженіи XV вѣка, то увидимъ осуществленіе фантазіи Аверулино.

Брунеллески уже положилъ основы центральнаго храма и рѣшилъ главную конструктивную проблемму — возможность возведенія гигантскаго купола надъ круглой базиликой. Всюду высились великолѣпные дворцы и наполнялись произведеніями знаменитыхъ художниковъ; скульпторы украшаютъ ихъ мраморными одеждами, а живописцы фресками и картинами. Лучшіе люди желаютъ быть прозрачными, какъ драгоцѣнные камни, а геній народа служитъ неисчерпаемымъ источникомъ творческой силы, подобно неисчерпаемымъ каменоломнямъ чистаго мрамора Каррары. Умственное движеніе и художественное творчество еще не покидаютъ хоругвей своихъ національныхъ святыхъ, хотя и ищутъ новой пищи въ академіяхъ и аудиторіяхъ ученыхъ. Женщины не отстаютъ отъ своихъ мужей и сыновей въ общемъ образованіи, и разговоры ихъ среди рукодѣлій часто касаются высокихъ философскихъ темъ и нравственныхъ мыслей.

Мы остановимся на нѣкоторыхъ сооруженныхъ церк-

вахъ и дворцахъ и преимущественно на ихъ скульптурныхъ украшеніяхъ.

Почти вся дѣятельность художниковъ XV вѣка въ области пластики подчинялась требованіямъ архитектуры; но, несмотря на это подчиненное положеніе, послѣдователи Донателло и Гиберти не менѣе современныхъ имъ живописцевъ стремились къ созиданію новыхъ формъ Подкрѣпленные изученіемъ древнихъ образцовъ, они ищутъ въ природѣ впечатлѣній и откровеній, правдивыхъ формъ и красивыхъ линій и подготовляютъ почву для созданія новаго образа идеаламъ своего времени.

Постепенно и незамѣтно подъ вліяніемъ новыхъ идей мѣняется направленіе архитектуры, а вмѣстѣ съ нею и пластики. Общественныя сооруженія, какъ соборы и ратуши, почти повсюду приходили къ концу; оканчивались и пластическія ихъ украшенія. Въ самой Флоренціи порталы сѣверной и южной стороны собора получили уже свое скульптурное убранство; оставался неоконченнымъ главный фасадъ, представлявшій для художниковъ обширное поле дѣятельности; но какъ бы охладѣвшее къ этой работѣ общество неохотно приступало къ ея окончательному завершенію. Наружныя ниши Or san Michele были заполнены статуями, исполненными лучшими скульпторами, и соревновавшіе въ заказываніи этихъ статуй цехи тоже, казалось, кончали эру своего вліянія въ дѣлѣ искусства. На первый планъ выступали отдѣльныя лица: то были папы, владѣтельные князья и государи и наконецъ представители вліятельныхъ богатыхъ фамилій. Начиналось меценатство, хотя еще сильно сдерживаемое общественнымъ мнѣніемъ и народнымъ участіемъ ко всему, что касалось ихъ славы. Личное покровительство искусству служило лучшимъ средствомъ

вліять на народъ и заслужить его любовь и уваженіе! И самые тираны, подобные Сфорцамъ и Малатестѣ, какъ бы платили народу за его униженіе широкимъ покровительствомъ искусства, сооружая храмы и дворцы и привлекая къ своимъ дворамъ лучшихъ людей своего времени! Цѣлью ихъ была слава, слава ихъ самихъ и неразлучная съ нею слава ихъ города, ихъ народа!

И вотъ многочисленныя семьи архитекторовъ и скульпторовъ, выросшихъ и воспитавшихся подъ вліяніемъ Брунеллески и Донателло, распространяются по всей Италіи отъ Милана до Сициліи, строя церкви и капеллы, дворцы и виллы; живущихъ владыкъ воспроизводятъ въ статуяхъ и бюстахъ, мертвымъ воздвигаютъ великолѣпные могильные памятники. Многіе изъ художниковъ совмѣщаютъ въ себѣ обѣ отрасли искусства — зодчество и скульптуру, благодаря чему ихъ произведенія являются гармонически цѣльными созданіями. Но, инстинктивно чувствуя, что не зодчеству и пластикѣ, а живописи дано найдти окончательныя формы для выраженія образа идеаловъ своего времени, художники воспринимаютъ въ свои созданія чисто живописные элементы, подобно своимъ великимъ предшественникамъ прошлаго столѣтія, Джіотто и семьѣ Пизано, стремящихся во внѣшнихъ формахъ своихъ сооруженій и скульптурахъ не къ выраженію конструктивныхъ или пластическихъ началъ, а къ живописному. Брунеллески указалъ, какъ надо пользоваться богатымъ запасомъ античныхъ формъ, пріурочивая ихъ къ потребностямъ времени и не поступаясь самостоятельно выработанными, національными формами. Никто болѣе Л. Баптиста Альберти не слѣдовалъ римскимъ образцамъ въ своемъ tempio Malatestiano, и, несмотря на то, этотъ языческій

храмъ представляетъ чисто итальянское, выросшее среди условій XV вѣка произведеніе.

Обширное развитіе архитектуры и пластики привело художниковъ къ выработкѣ величайшаго мастерства въ пользованіи различными матеріалами, особенно благороднѣйшими изъ нихъ — *бронзою* и *мраморомъ*.

Художники, обращавшіеся преимущественно съ бронзою, отличаются энергическимъ и рѣзкимъ выраженіемъ формъ, соединяя любовь къ искусству съ особою любовью къ техническимъ опытамъ и усовершенствованіямъ. Характеръ дѣятельности этой группы мы разсмотрѣли въ главѣ, посвященной мастерамъ металлической техники. Братья Поллайоли и Вероккіо были лучшими ея представителями. Ихъ мастерскія были самыми полезными школами для строгаго художественнаго воспитанія; большинство скульпторовъ и живописцевъ пріобрѣли въ нихъ знанія и точность въ исполненіи малѣйшихъ подробностей. Мастера бронзоваго дѣла, вмѣстѣ съ мастерами, занимающимися отдѣлкой драгоцѣнныхъ металловъ: золота, серебра, и ювелирными работами, болѣе всѣхъ способствовали выработкѣ правильнаго и точнаго рисунка и завѣщали намъ много первоклассныхъ произведеній. Изъ ихъ среды вышли Сандро Боттичелли, Гирландайо и наконецъ великій Ліонардо да Винчи.

Занимающіеся отдѣлкой мрамора имѣли дѣло съ болѣе уступчивымъ матеріаломъ; поэтому они были свободнѣе въ передачѣ красоты и прелести своихъ произведеній какъ въ формѣ, такъ и въ выражаемыхъ ими ихъ состояніяхъ, будь это движеніе или спокойное бытіе. Мраморъ былъ самымъ національнымъ, самымъ близкимъ душѣ итальянца матеріаломъ. Простой каменьщикъ, занятый обтескою камня, незамѣтно переходилъ отъ глим-

зовъ и карнизовъ къ несложному орнаменту, затѣмъ къ болѣе сложному, въ которомъ начиналъ помѣщать фигуры, наконецъ къ рельефу и бюсту и дѣлался скульпторомъ. Такъ образовались Дезидеріо да Сеттиньяно, Мино да Фіезоле и мн. др.

Еще бóльшую уступчивость представляла *глина*, этотъ еще единственный матеріалъ древней Етруріи, изъ котораго ея художники дѣлали свои саркофаги, статуи и вазы. Подъ рукою искуснаго мастера глина послушно передавала малѣйшій оттѣнокъ его мысли, малѣйшій проблескъ его вдохновенія, и изъ нея можно было вылѣпить все то, чего не въ состояніи былъ сдѣлать рѣзецъ мраморщика. Съ тѣхъ поръ какъ сталъ извѣстенъ способъ предохраненія глиняныхъ издѣлій отъ атмосферическихъ вліяній, они дѣлаются однимъ изъ любимыхъ архитектурныхъ украшеній и вмѣстѣ съ произведеніями изъ бронзы и мрамора способствуютъ познаванію формъ и подготовляютъ почву обрѣтенію образа.

Между сооруженіями XV вѣка самая характерная и болѣе другихъ проникнутая классическимъ духомъ — церковь Св. Франциска въ Римини, возобновленная въ 1447 году Леономъ Баптистою Альберти. Она извѣстна подъ названіемъ *tempio Malatestiano*. Превращеніе построенной еще въ XII столѣтіи церкви въ подобіе языческаго храма было мыслью извѣстнаго кондотьери и тирана Римини—Сигизмунда Малатесты. Подобно многимъ итальянскимъ искателямъ приключеній, онъ представлялъ изъ себя странное соединеніе всевозможныхъ пороковъ, храбрости, глубокаго политическаго ума и пониманія и любви къ искусствамъ. Желая увѣковѣчить память своихъ предковъ, прославить себя, любимую женщину, знаменитую Isotta degl' Atti, и всѣхъ тѣхъ, которые спо-

собствовали его славѣ, онъ пригласилъ лучшаго въ Италіи архитектора, многообразованнаго Леона Баптисту Альберти, и поручилъ ему превратить старую церковь въ великолѣпный мавзолей, въ которомъ бы помѣстились памятники и монументы всѣхъ тѣхъ, кого онъ желалъ прославить. Выборъ зодчаго былъ самый удачный. Tempio Malatestiano, хотя и неоконченный, лучшее произведеніе Альберти; а по мнѣнію нѣкоторыхъ, онъ лучшій памятникъ итальянскаго Возрожденія.

Происходя изъ богатой и очень вліятельной фамиліи, много потерпѣвшей отъ народныхъ смутъ и преслѣдованій, родившись даже въ изгнаніи, Альберти получилъ самое обширное гуманитарное образованіе. Онъ подробно изучалъ древнихъ авторовъ и свободно говорилъ и писалъ по латыни; сохранившіяся сочиненія его о всевозможныхъ предметахъ свидѣтельствуютъ о его многостороннемъ образованіи и пытливомъ умѣ. Теоретически въ своемъ сочиненіи *de re aedificatoria* онъ разработалъ вопросъ объ измѣреніяхъ человѣческаго тѣла, приложивъ къ описанію чертежи изобрѣтенныхъ имъ инструментовъ; онъ изучаетъ перспективу, развивая научные пріемы Брунеллески, изобрѣтаетъ особый экранъ (velo) для рисованія съ натуры и наконецъ камеро-обскуру. Архитектуру онъ изучалъ по классическимъ источникамъ и въ постройкахъ своихъ выказываетъ особую любовь къ античнымъ формамъ, стараясь, какъ это видно въ его tempio Malatestiano, воспроизвести классическій стиль во всей его чистотѣ. Коринфскія колонны и пилястры, полукруглыя арки, роскошныя базы, широкіе архитравы и массивные карнизы онъ совмѣщаетъ съ рѣдкой изысканностью вкуса, не нарушая общей гармоніи. Возобновленная такимъ образомъ церковь уподо-

билась языческому храму, и это впечатлѣніе нисколько не ослабляется, когда войдешь внутрь ея: языческія эмблемы, обоготворенныя изображенія Сигизмунда и Изотты, подъ видомъ Св. Сигизмунда и Михаила-Архангела, медальоны, барельефы, слоны, украшающіе постаменты, латинскія и греческія надписи, все это проникнуто язычествомъ, и странное впечатлѣніе дѣлаетъ священникъ у алтаря, совершающій таинство! Тутъ слѣдовало скорѣе быть жрецу, увѣнчанному розами, и жертвоприношенію.

Но, кромѣ классическихъ формъ и языческихъ эмблемъ, этотъ храмъ богатъ чисто итальянскими скульптурными украшеніями. Они очень разнообразны и достоинство ихъ не одинаково; но всѣ они носятъ на себѣ характеръ школы Донателло. Лучшія изъ нихъ украшаютъ капеллы San-Sacramento, San-Gaudenzio и Св. Сигизмунда. Создателемъ ихъ, такъ же какъ и великолѣпнаго саркофага предковъ Малатесты, считаютъ флорентинскаго скульптора Augustino di Duccio. Это имя, почти позабытое, теперь стоитъ на ряду съ лучшими итальянскими художниками; скажемъ о немъ нѣсколько словъ.

Собственно онъ назывался Augustino Duccio detto Mugnone; имя его появляется въ первый разъ въ податномъ спискѣ 1427 года, гдѣ онъ показанъ флорентинцемъ, живущимъ близъ S. Maria Novella. Первая подписанная его именемъ работа — это рельефы, изображающіе событія изъ жизни Св. Джиминьяно, въ Моденѣ. Въ нихъ видѣнъ начинающій художникъ, на котораго сильно повліяли произведенія Донателло, особенно его рельефы въ падуанскомъ Santo. Пребываніе Августино въ Римини надо отнести до 1457 года; въ этомъ году мы его видимъ въ Перуджіи, гдѣ онъ изготовляетъ

обширный алтарь, частью изъ мрамора, частью изъ глазированной глины, для S. Domenico и занятъ фасадомъ Св. Бернардина, въ которомъ является уже совершенно развившимся мастеромъ. Этотъ восхитительный фасадъ представляетъ одинъ изъ лучшихъ образчиковъ полихромной архитектуры въ Италіи. Августино очень искусно комбинировалъ въ немъ мраморныя украшенія съ окрашенными глазированными терракотами, охвативъ цѣлою сѣтью разнообразныхъ орнаментовъ архитравы, пилястры и карнизы. Исполненные по пилястрамъ ангелы поражаютъ граціей и миловидностью; въ художественномъ отношеніи они принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ итальянскаго искусства. То же мастерство выказалъ онъ и въ барельефахъ tempio Malatestiano.

Барельефы капеллы S. Gaudenzio долго считались античными, греческими произведеніями; мѣстная легенда и теперь разсказываетъ, что Малатеста самъ привезъ ихъ изъ Греціи. Ихъ числомъ 18; они изображаютъ въ видѣ женскихъ фигуръ различныя аллегоріи: Философію, Астрономію, Земледѣліе, Граматику и т. д. и сдѣланы съ такимъ тонкимъ пониманіемъ формъ и съ такою законченностью, что дѣйствительно напоминаютъ особенно плавными и нѣсколько изысканными драпировками безкрылыхъ геніевъ балюстрады Nike abteros. Барельефы капеллы Св. Сигизмунда сдѣланы едва возвышающимся рельефомъ — stiacciato, способомъ, въ которомъ такимъ мастеромъ былъ Донателло. Наконецъ рѣзцу Августино принадлежитъ и великолѣпный саркофагъ, на внѣшней сторонѣ котораго изображена Минерва, окруженная членами семьи Малатесты, и онъ самъ, везомый на торжественной колесницѣ.

Въ 1463 году мы видимъ Августино во Флоренціи.

Онъ портитъ великолѣпный кусокъ каррарскаго мрамора неудачной попыткой сдѣлать изъ него гиганта; но чрезъ 35 лѣтъ Микель Анжело съумѣетъ сдѣлать изъ этаго куска своего Давида.

До самой смерти Августино живетъ во Флоренціи, производя не мало работъ изъ глазированной глины и разработывая проекты постройки Porta alle due porta въ Перуджіи. Ему принадлежатъ два ангела въ Ognissanti и вѣроятно Распятіе, бронзовый рельефъ, сохраняющійся въ Bargello и приписываемый Антоніо Поллайоло.

Леонъ Баптиста Альберти, кромѣ храма въ Римини, сдѣлалъ въ удивительно изящномъ стилѣ порталъ флорентинской красавицы S. Maria Novella и фасадъ дворца Rucellai; началъ постройку ротонды Св. Аннунціаты съ вѣнцомъ полукруглыхъ нишъ, расположенныхъ вокругъ нея; построилъ прелестную часовню надъ могилой Св. Панкраціо, и по его планамъ начата была величественная церковь Св. Андрея въ Мантуѣ, послужившая образцомъ для многихъ послѣдующихъ построекъ.

Но лучшій завѣщанный имъ потомству памятникъ, это его обширное сочиненіе *De re aedificatoria*, написанное имъ по латыни. Это былъ опытъ научной разработки вопросовъ и проблеммъ, встрѣчаемыхъ художниками при исполненіи своихъ произведеній; оно раздѣляетъ славу съ „Trattato della pittura" Ліонардо да Винчи. Годъ смерти Альберти неизвѣстенъ. Онъ похороненъ въ S. Croce.

Рядомъ съ Альберти въ практической архитектурѣ стоитъ ближайшій послѣдователь Брунеллески — Михелоццо Михелоцци. Онъ любимый художникъ Медичисовъ. Для нихъ онъ строитъ великолѣпный дворецъ,

извѣстный Palazzo Riccardi, въ которомъ чисто мѣстный, флорентинскій rustici онъ счастливо комбинируетъ съ античными формами и вѣнчаетъ зданіе великолѣпнымъ карнизомъ. Донателло дѣлаетъ для внутренняго дворика свои медальоны, въ которыхъ повторяетъ въ увеличенномъ видѣ мифологическіе рисунки древнихъ камей и рѣзныхъ камней. Для Медичисовъ Михелоццо строитъ великолѣпную виллу Careggi, гдѣ они любятъ проводить свое время въ кругу художниковъ и ученыхъ, гдѣ умерли великій Козьма и Лаврентій Великолѣпный; имъ же построены виллы Caffagiolo и Mozzi и возобновленъ монастырь Св. Марка, стѣны котораго расписываетъ Фра Беато Анжелико своей вдохновенной кистью. Внѣ Флоренціи Михелоццо принадлежатъ: библіотека Св. Георгія въ Венеціи и извѣстный Palazzo Vismarra въ Миланѣ, котораго великолѣпный порталъ, украшенный скульптурами, носящими на себѣ несомнѣнные слѣды вліянія Донателло, сохранился и теперь и свидѣтельствуетъ о бывшемъ великолѣпіи цѣлаго. Изъ скульптурныхъ произведеній Михелоццо мы имѣемъ серебрянное изображеніе Іоанна Крестителя, украшающее знаменитый серебрянный напрестольникъ Флорентинскаго Крещатика, и прелестную статуетку маленькаго Крестителя на дверяхъ Canonica. Фра Беато Анжелико очень любилъ Михелоццо и помѣстилъ его портретъ въ своей картинѣ, изображающей „Снятіе со Креста“.

Къ группѣ зодчихъ и скульпторовъ вмѣстѣ принадлежитъ и Antonio Averulino, извѣстный подъ названіе *Il Filarete*. Онъ разработываетъ планъ большаго госпиталя въ Миланѣ и отливаетъ изъ бронзы колоссальныя двери для базилики Св. Петра въ Римѣ. Это произведеніе, далеко уступая дверямъ Гиберти, представ-

ляетъ странную смѣсь христіанскихъ сюжетовъ съ языческими: рядомъ съ изображеніями лицъ и событій Священнаго Писанія у него находятъ мѣсто сцены изъ Овидіевыхъ превращеній.

Гораздо болѣе значительнымъ представителемъ этой группы былъ Бернардо Росселлино. Богато одаренная семья, изъ которой онъ вышелъ, дала Италіи пятерыхъ скульпторовъ, и между ними былъ братъ его, знаменитый Антоніо Росселлино, о которомъ мы будемъ говорить ниже.

Бернардо родился во Флоренціи въ 1409 году; онъ былъ любимымъ архитекторомъ двухъ высокообразованныхъ папъ: Николая V и Пія II, имѣвшихъ болѣе другихъ намѣстниковъ Петра рѣшительное и плодотворное вліяніе на развитіе образованія и искусства въ Италіи. Николай V поручалъ Бернардо реставраціи античныхъ римскихъ зданій и тѣ, осуществившіеся частью уже гораздо позднѣе, обширные планы перестройки Ватикана и прилегающей къ нему части города, гдѣ бы, какъ въ монастырѣ, жили всѣ служители церкви, начиная съ самого папы и кардиналовъ, до послѣдняго причетника, проводя жизнь вдали отъ свѣта, по евангельски, свято, въ молитвахъ и благочестивыхъ занятіяхъ. Въ этотъ планъ входило и возобновленіе базилики Св. Петра; для послѣдняго въ помощь Бернардо приглашенъ былъ Леонъ Баптиста Альберти. Черезъ нѣсколько десятилѣтій болѣе энергическій папа Юлій II вернется къ этому плану, но исполнителями его будутъ уже художники другого вѣка и другого направленія. Кромѣ работъ въ Римѣ, Бернардо построилъ для Николая V два дворца: одинъ въ Орвіетто, другой въ Сполетто.

По смерти Николая V и преемника его Каликста III,

на папскій престолъ вступилъ одинъ изъ самыхъ образованныхъ и одаренныхъ различными талантами дѣятелей, считающійся представителемъ гуманизма, знаменитый Эней Сильвій Пикколомини подъ именемъ Пія II; въ немъ Бернардо нашелъ истиннаго цѣнителя и покровителя. Любимою мечтою Пія II было украсить сооруженіями мѣстечко Cosignano, гдѣ онъ родился; это былъ небольшой городокъ на вершинѣ одного изъ холмовъ сіеннскихъ горъ. Бернардо построилъ здѣсь дворецъ, храмъ, помѣщеніе для собраній и ратушу въ самомъ роскошномъ стилѣ Возрожденія; великолѣпная наружная орнаментовка уподобляла эти сооруженія драгоцѣннымъ cassoni. Пій II былъ въ восторгѣ и самъ оставилъ намъ подробное ихъ описаніе въ своихъ комментаріяхъ (Pii secundi Commentarii, Roma 1584. — p. 425, 435). Мѣстечко Cosignano было переименовано въ Pienza. Стоимость этихъ построекъ далеко превысила предполагавшуюся прежде сумму. Характерны слова, сказанныя папою художнику вмѣсто упрека: „ты хорошо сдѣлалъ, Бернардо; я, можетъ быть, остановился бы передъ такимъ значительнымъ расходомъ, и тогда не осуществились бы эти великолѣпные дворцы, гордость и восторгъ всей Италіи. Твоему умолчанію обязаны мы этими великолѣпными сооруженіями, которыми восхищаются всѣ, кромѣ твоихъ завистниковъ. Мы благодаримъ тебя отъ всей души и смотримъ на тебя, какъ на великаго художника; повелѣваемъ выдать тебѣ еще 100 зол. дукатовъ и пурпуровую одежду!“ Прекрасныя слова, рисующія намъ время и лицъ, призванныхъ вести человѣчество впередъ.

Несмотря на постоянныя занятія архитектурою, Бернардо находилъ время и для скульптурныхъ работъ. Онъ оставилъ намъ два превосходные могильные памят-

ника: одинъ, воздвигнутый въ память Лiонардо Бруни въ S. Croce, другой — блаженной Вилланы въ S. Maria Novella.

Эти памятники выказываютъ преимущественно архитектоническое направленiе таланта Бернардо. Въ ихъ распредѣленiи, въ ихъ гармоническихъ размѣрахъ, въ правильномъ соотношенiи отдѣльныхъ частей видѣнъ оригинальный и разнообразный художникъ. Но фигуры его нѣсколько тяжелы, драпировки одеждъ не имѣютъ достаточной плавности и мягкости, и выражаемое движенiе рѣзко.

Въ памятникѣ Вилланы онъ разработываетъ съ большимъ вкусомъ готическiй мотивъ: два ангела разверзаютъ занавѣсъ, и мы видимъ усопшую какъ бы заснувшею на своемъ смертномъ ложѣ.

Замѣчательнѣе памятникъ, сооруженный флорентинскому канцлеру Лiонардо Бруни, умершему въ 1444 г. (См. рис. № 10). Имъ Бернардо создаетъ новый типъ могильнаго памятника, сдѣлавшiйся съ этого времени любимымъ и чаще всего употребляемымъ, ибо онъ давалъ возможность художнику выказать всѣ разнообразныя стороны своего искусства: какъ зодчаго — въ общемъ расположенiи и распредѣленiи отдѣльныхъ частей; какъ скульптора — въ фигурныхъ изображенiяхъ; какъ орнаментиста — въ разнообразiи украшенiй пилястровъ, карнизовъ и цоколя; и наконецъ какъ живописца — въ живописномъ впечатлѣнiи цѣлаго. Памятникъ этого типа помѣщался въ сдѣланной въ стѣнѣ высокой, полукруглой, но не глубокой нишѣ. Богато расчлененный цоколь, gradino, служилъ основанiемъ, на которомъ ставился саркофагъ; на крышѣ саркофага смертное ложе съ фигурою усопшаго; задняя стѣна ниши выкладывалась

POSTQVAM LEONARDVS EVITA MIGRAVIT
HISTORIA LVGET · ELOQVENTIA MVTA EST
FERTVRQVE MVSAS TVM GRÆCAS TVM
LATINAS LACRIMAS TENERE NO POTVISSE ·

10

разноцвѣтными мраморами, и на ней помѣщался круглый медальонъ съ изображеніемъ Мадонны. По бокамъ ниши возвышались два пилястра; ихъ вѣнчалъ богатый архитравъ, а сверху полукруглое завершеніе ниши декорировалось аркою, на вершинѣ которой ставился канделябръ и отъ него богатыя гирлянды цвѣтовъ спускались по внѣшнимъ сторонамъ памятника двумя концами къ низу. Этому типу слѣдовали Desiderio da Settignano и братъ Бернардо — Antonio въ своихъ знаменитыхъ памятникахъ Карлу Марцуппини въ томъ же S. Croce и кардиналу Portogallo въ S. Miniato; вмѣстѣ съ памятникомъ Ліонарду Бруни, они составляютъ знаменитую тріаду самаго совершеннаго развитія декоративнаго искусства въ Италіи, исполненнаго въ мраморѣ.

На памятникѣ Ліонардо Бруни Бернардо съ внѣшней стороны саркофага изобразилъ двухъ ангеловъ, поддерживающихъ легенду съ надписью; два орла служатъ карріатидами смертному ложу. Усопшій канцлеръ въ своихъ широкихъ одеждахъ кажется уснувшимъ; итальянскіе художники этого времени всегда избѣгали воспроизводить образъ смерти; къ груди своей онъ прижалъ Евангеліе; богато расшитый покровъ широкой складкою спустился внизъ и прикрылъ собою все ложе. Въ глубинѣ ниши медальонъ съ изображеніемъ Мадонны. Богато украшенные пилястры, геніи съ щитами по архитраву, роскошно расчлененный gradino и гирлянда цвѣтовъ, спускающаяся съ верхняго канделябра по бокамъ памятника, дополняютъ общее впечатлѣніе этого одного изъ значительнѣйшихъ произведеній искусства.

Кромѣ описанныхъ памятниковъ, Бернардо оставилъ намъ еще два мраморные бюста: — одинъ Іоанна Крестителя, выполненный съ особою тщательностью и вы-

казывающій всѣ лучшія стороны итальянской скульптуры; и другой,—превосходный бюстъ Battista Sforza; оба они сохраняются во Флоренціи.

Такимъ образомъ Бернардо Росселлино изъ области архитектуры вводитъ насъ въ область чистой пластики; но имъ далеко еще не исчерпывается рядъ художниковъ, дѣйствовавшихъ одновременно на обоихъ поприщахъ. Между скульпторами мы встрѣтимъ Бенедетто да Маяно, построившаго одинъ изъ лучшихъ дворцовъ во Флоренціи, брата его Джуліано и многихъ другихъ.

Теперь мы обратимся къ художникамъ, преимущественно занимавшимся скульптурою, къ тѣмъ maestri di pietra, которые въ мраморѣ стремились передавать формы и совмѣстною работою подготовляли живописи возможность созиданія образа идеаловъ своего времени.

Однимъ изъ самыхъ талантливыхъ и симпатичныхъ maestri di pietra былъ Desiderio da Settignano. Отецъ Рафаеля Джіованни Санти въ своей поэмѣ называетъ его il bravo Desider si dolce e bello. Онъ, подобно многимъ скульпторамъ, вышелъ изъ среды простыхъ каменьщиковъ; отецъ его былъ камнетесомъ въ Сеттиньяно. О жизни Дезидеріо мы знаемъ только, что онъ родился въ 1428 году, всю жизнь не покидалъ мрамора, въ 1453 году записанъ мастеромъ въ корпорацію флорентинскихъ мраморщиковъ и умеръ 35 лѣтъ отъ роду, оставивъ жену и двоихъ дѣтей.

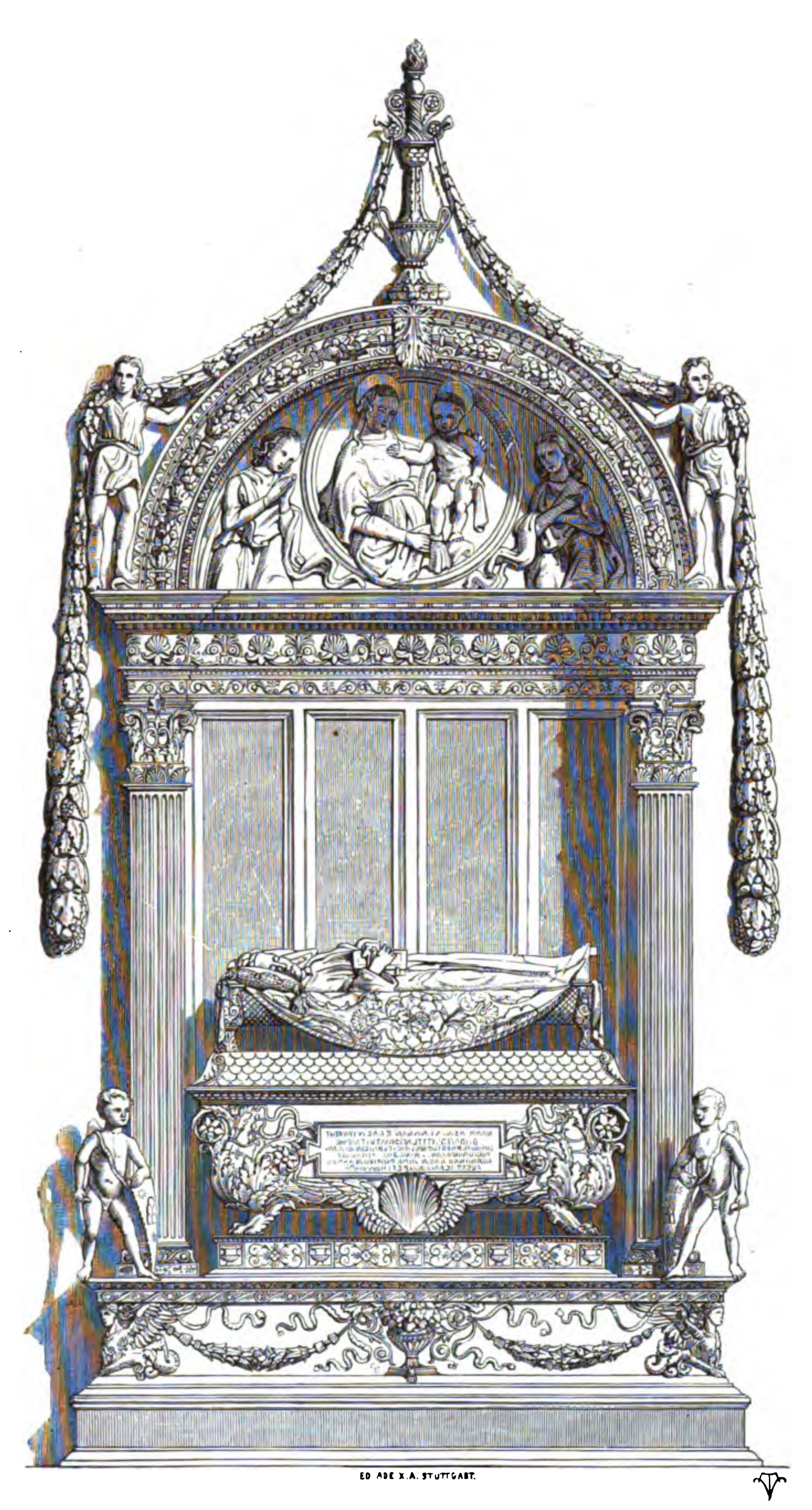
Несмотря на кратковременную жизнь, Дезидеріо занимаетъ почетное мѣсто среди художниковъ, и его слава среди современниковъ совершенно оправдывается его сохранившимися произведеніями. Сооруженный имъ могильный памятникъ Карлу Марцуппини въ S. Croce, въ которомъ онъ слѣдовалъ образцу памятника Ліонардо

Бруни, далеко превзошелъ послѣдній, какъ разнообразіемъ декоративныхъ мотивовъ, такъ и художественностью исполненія. Вазари характеризуетъ Дезидеріо слѣдующими словами: „Благодарны должны быть небу и природѣ тѣ художники, которымъ дается безъ особаго труда исполнять прекрасныя произведенія; большинству это дается путемъ тщательнаго изученія и подражанія. Прелесть и непосредственность творчества, всѣмъ понятныя и всѣми цѣнимыя, присущи созданіямъ Дезидеріо. Онъ слѣдуетъ Донателло, но врожденный его геній придаетъ особую грацію и красоту всему, что онъ дѣлаетъ. Лица его женщинъ и дѣтей нѣжнѣе и прелестнѣе, и ихъ красота является непосредственнымъ отраженіемъ души художника, а не результатомъ изученія!“

Могильный памятникъ Карлу Марцуппини помѣщенъ въ S. Croce прямо противъ памятника Ліонардо Бруни. (См. рис. № 8). Онъ затмѣваетъ величіемъ и красотою прекрасное произведеніе Бернардо Росселлино. Архитектурная его схема та же, но декоративная орнаментовка, занимающая значительное мѣсто, превосходитъ разнообразіемъ, богатствомъ и чистотою мотивовъ и исполненія все, что было когда либо сдѣлано въ этомъ родѣ. Не менѣе художественно исполнена и фигурная часть памятника: тонко переданы индивидуальныя черты усопшаго, лежащаго на своемъ парадномъ ложѣ; голова его лѣвою щекою прислонилась къ роскошно вышитой подушкѣ; руки скрещены на груди; подъ ними прижатая къ сердцу книга; роскошная ткань покрова спустилась внизъ. На gradino два голые мальчика держатъ щиты; на архитравѣ два другіе поддерживаютъ тяжелые концы спускающейся сверху гирлянды. Эти мальчики принадлежатъ къ лучшимъ изображеніямъ нагихъ дѣтскихъ

тѣлъ; натурализмъ ихъ смягченъ невыразимой граціей; особенно хороши стоящіе на архитравѣ. Рельефъ Мадонны съ поклоняющимися ей двумя ангелами помѣщенъ въ глубинѣ ниши; онъ исполненъ сильными, энергическими линіями, въ разсчетѣ на высоту и недостаточное освѣщеніе мѣста, имъ занимаемаго. Главное же свое мастерство во владѣніи рѣзцомъ и тонкій вкусъ выказалъ Дезидеріо въ орнаментахъ саркофага, стоящаго на львиныхъ лапахъ, gradino, пилястровъ, архитрава и карнизовъ. Въ чудныхъ его узорахъ какъ бы воскресъ орнаментальный вкусъ древнихъ грековъ; онъ проводитъ ихъ съ такою деликатностью, съ такимъ строгимъ выборомъ, съ такою граціей въ отдѣлкѣ всякаго листика, лепестка, пальметы, аканта, волютовъ и т. п., что этотъ памятникъ болѣе всякаго другого пластическаго произведенія итальянскаго искусства показываетъ намъ, насколько ихъ художникамъ присущи были чувства красоты и мѣры.

Въ томъ же родѣ другая, къ сожалѣнію теперь разрозненная работа Дезидеріо: это мраморная дарохранильница въ Св. Лоренцо. Въ настоящее время она сдвинута съ своего мѣста и ей недостаетъ бо̀льшей части ея архитектурныхъ украшеній, причемъ новый алтарь заслоняетъ ее и мѣшаетъ общему впечатлѣнію. Пилястры съ нѣжнымъ лиственнымъ орнаментомъ обрамливаютъ плоскую нишу, въ которую вдѣланы бронзовыя дверцы (современныя); къ нимъ столпились ангелы; въ люнетѣ — Богъ-отецъ; по архитраву: Христосъ и два ангела, въ видѣ прелестныхъ дѣтей. На gradino — плоскимъ рельефомъ Pietà; тѣло Христа поддерживаютъ Марія и Іоаннъ. По бокамъ у канделябровъ два голые мальчика-генія. И въ этомъ произведеніи декоративная часть, такъ жѐ какъ и фигурная, особенно рельефы,



ED ADE X.A. STUTTGART.

8

исполненные въ плоской манерѣ — stiacciato, отличаются разнообразіемъ, художественностью и тщательностью исполненія. Въ передачѣ нагихъ формъ тѣла Дезидеріо слишкомъ нѣженъ и мягокъ, и въ выраженіяхъ страсти ему недостаетъ энергіи, столь свойственной произведеніямъ Донателло. Тутъ предѣлъ искусства Дезидеріо.

Кромѣ описанныхъ произведеній, сохранился еще бюстъ Маріетты Строцци, также работы Дезидеріо, (см. рис. № 9); въ настоящее время онъ въ Берлинѣ. Трудно указать на другой подобный, въ которомъ отразились бы въ такомъ совершенствѣ, какъ въ этомъ бюстѣ всѣ особенныя достоинства произведеній кватрочентистовъ: мастерство во владѣніи матеріаломъ, полное вкуса пониманіе, самое законченное исполненіе и строгій рисунокъ. Художникъ передаетъ правдиво даже не совсѣмъ красивыя подробности индивидуальныхъ чертъ оригинала: ея усталые, полузакрытые глаза, ея странную манеру держанія головы, и, несмотря на это, эти подробности усиливаютъ своеобразное очарованіе, которое производитъ здѣсь самая законченная техника, соединенная съ вдохновенной непосредственностью творчества. Вазари, почти не упоминая о бюстахъ другихъ художниковъ, дѣлаетъ для этого исключеніе. Легкій рельефъ, изображающій аллегорическую сцену по цоколю, вызолоченная по краямъ великолѣпная ткань платья и золотыя украшенія на груди дополняютъ собою общее впечатлѣніе. Этотъ бюстъ послужилъ образцомъ для многихъ другихъ намъ извѣстныхъ бюстовъ, какъ напр. бюсты Battista Sforza, жены Федериго Урбинскаго, и Беатрисы Аррагонской, жены Матвѣя Корвина. Нѣтъ ничего удивительнаго, что живописцы пользовались подобными успѣхами скульпторовъ, и эти прямо взятыя изъ жизни

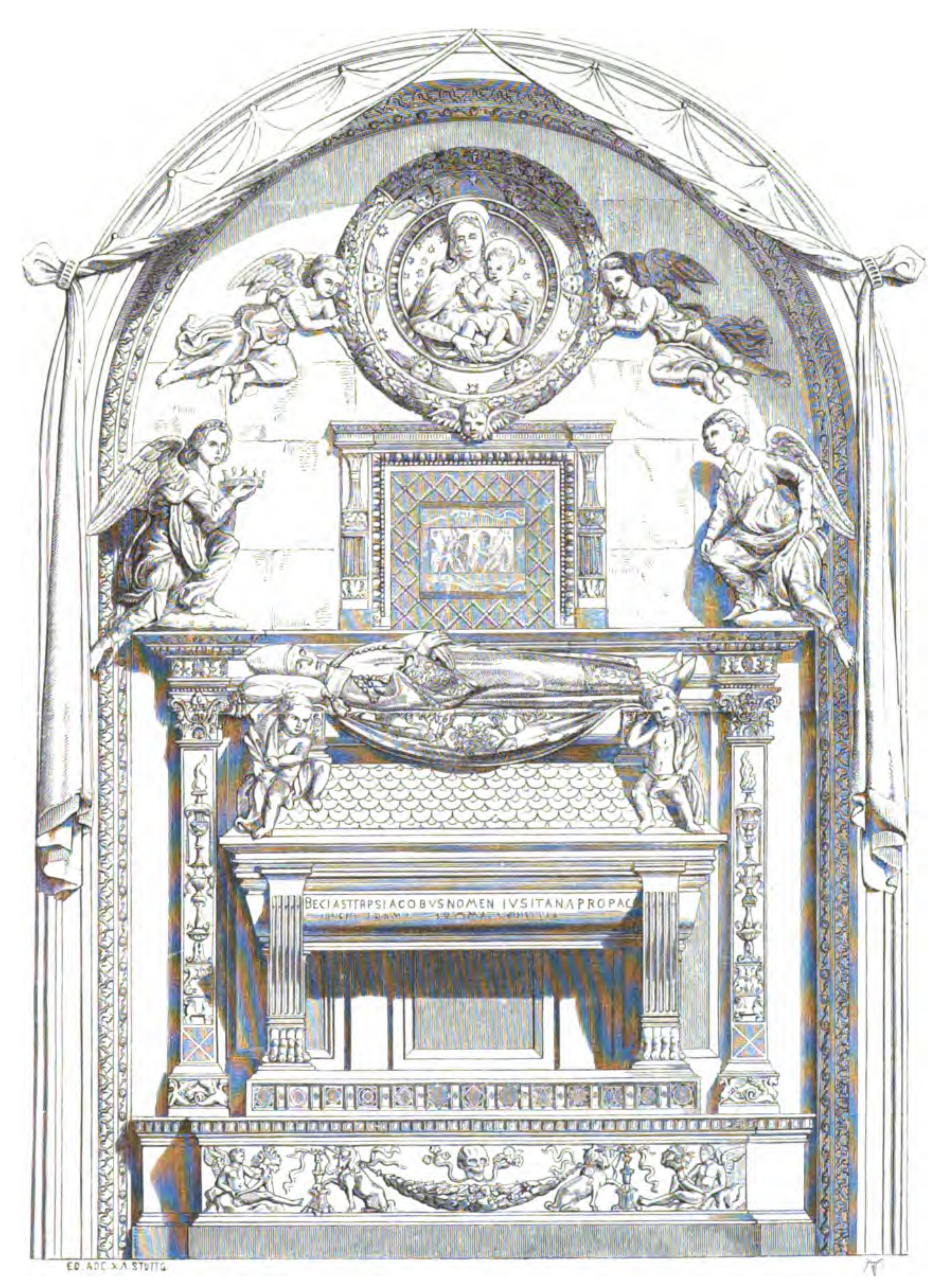
лица стали появляться толпами въ ихъ композиціяхъ. Правдивымъ портретнымъ изображеніямъ Гирландайо предшествовали правдивыя изображенія въ пластикѣ. По слѣдамъ Донателло, указавшаго неисчерпаемый источникъ выраженія человѣческаго лица и закрѣпившаго его въ мраморѣ, шелъ Дезидеріо, передавая энергическую лѣпку своего учителя только съ бóльшею мягкостью, нѣжностью и живописностью.

Упомянувъ о прелестной статуеткѣ Младенца Христа въ S. Lorenzo и неоконченной Магдалинѣ въ Св. Троицѣ, мы совершенно исчерпываемъ немногочисленный списокъ произведеній Дезидеріо. Онъ умеръ въ 1463 году во Флоренціи и похороненъ въ церкви San Piero Maggiore. Неизвѣстный поэтъ его эпитафіи говоритъ, что природа раздраженная, увидавъ въ немъ соперника, сократила дни его; тщетное мщеніе! Онъ далъ безсмертіе своимъ твореніямъ, а они въ свою очередь обезсмертили его!..

Рядомъ съ Дезидеріо да Сеттиньяно стоитъ братъ Бернардо Росселлино — Антоніо. Какъ скульпторъ, онъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ исторіи итальянскаго искусства. Несмотря на то, что онъ учился у Донателло, въ своихъ произведеніяхъ онъ приближается къ стилю Гиберти, наслѣдовавъ его грацію, деликатность исполненія и благородство формъ; присущія ему чувство красоты и прелесть выраженія дополняютъ его художественную физіономію. Ему принадлежитъ лучшій могильный памятникъ знаменитой тріады тосканскихъ памятниковъ: какъ Дезидеріо превзошелъ Бернардо Росселино, такъ Антоніо превзошелъ Дезидеріо въ памятникѣ, воздвигнутомъ имъ кардиналу Portogallo въ S. Miniato. (См. рис. № 11).

Вдохновенный личностью умершаго 26 лѣтъ карди-

9


BECIASTTRPSIACOBVSNOMEN IVSITANAPROPAC
ED. ADE X.A. STUTTG.

11

нала Якова, наслѣдника Брабанскаго дома, одареннаго красотой, умомъ, скромностью и всевозможными добродѣтелями, на которомъ по словамъ Vespasiano Bisticci видѣлся отпечатокъ тѣхъ избранниковъ, которыхъ съ самаго рожденія благословляетъ Господь, Антоніо сооружаетъ ему достойный памятникъ. Въ общемъ онъ придерживается архитектонической темы, разработанной его братомъ; только ниша его глубже, и сверху ея онъ помѣщаетъ разверзшуюся занавѣсь, внезапно раскрывающую намъ тайны гроба; этотъ мотивъ часто употреблялся прежними скульпторами; новое время выразилось въ роскошномъ узорѣ и величественныхъ складкахъ занавѣса. Прелестно передана фигура юнаго кардинала; въ лицѣ его радостное и ясное чувство успокоенія. У ножекъ его роскошнаго ложа два нагіе генія поддерживаютъ концы спустившагося складками покрова. На усопшемъ богатыя кардинальскія ризы. По архитраву два колѣнопреклоненные ангела; они какъ бы стерегутъ покой умершаго; въ рукахъ у одного корона. На внутренней стѣнѣ ниши поддерживаемый летящими ангелами медальонъ съ изображеніемъ Мадонны.

Столь же искусно, какъ фигурная, исполнена декоративная часть памятника, хотя она и уступаетъ въ тонкости работы и изяществѣ Дезидеріо. Прелестны орнаменты по пилястрамъ и gradino, на которомъ легкимъ рельефомъ изображены геніи, единороги и посрединѣ Адамова голова. Въ этомъ памятникѣ Антоніо высказалъ силу творческой мысли, свѣжій натурализмъ, соединенный съ удивительнымъ вкусомъ и художественнымъ пониманіемъ формъ. Законченность въ отдѣлкѣ мрамора выше всякихъ похвалъ. Какъ мы уже говорили, этотъ памятникъ и памятники его брата и Дезидеріо

представляютъ лучшіе образцы флорентинской орнаментальной скульптуры XV вѣка, и между ними произведеніе Антоніо большею трезвостью и строгостью занимаетъ первенствующее мѣсто.

Этотъ же памятникъ составилъ славу Антоніо и между современниками. Герцогъ Амальфскій хочетъ воздвигнуть подобный же въ память жены своей Маріи Аррагонской и зоветъ Антоніо въ Неаполь. Этотъ памятникъ находится въ церкви *Monte-Olivetto*; къ нему художникъ прибавилъ великолѣпный барельефъ, изображающій „Воскресеніе Христово". Христосъ, окруженный ангелами, возстаетъ изъ гроба; на первомъ планѣ заснувшая стража; одинъ изъ воиновъ, внезапно пробужденный, въ ужасѣ созерцаетъ торжественное видѣніе! Фигуры этого рельефа въ маломъ размѣрѣ едва выступаютъ надъ фономъ, и рисунокъ ихъ чистоты и прелести изумительной.

Въ той же церкви, надъ близь стоящимъ алтаремъ, помѣщается другое произведеніе Антоніо: это его знаменитый рельефъ, изображающій „Рождество Христово". Поразительной прелести фигура Богоматери, колѣнопреклоненная надъ лежащимъ на землѣ Младенцемъ. Тьмы темъ ангеловъ по облакамъ, спустившимся на кровлю хижины; они въ радости поютъ, танцуютъ и играютъ на различныхъ инструментахъ. Внизу, одинъ пастухъ указываетъ другому на чудную звѣзду. Головки херувимовъ по карнизу, 4 putti по архитраву, статуетки святыхъ по нишамъ и медальонъ съ Мадонной дополняютъ это прекрасное произведеніе, въ которомъ художникъ соединилъ красоту выраженія съ наивностью чувства, а совершенство исполненія ставитъ этотъ рельефъ въ число его лучшихъ произведеній.

Рельефъ, подобный описанному, только въ видѣ ме-

дальона, сохраняется въ Bargello. На немъ изображена также Богоматерь колѣнопреклоненная надъ Младенцемъ, положившимъ свой палецъ на уста. По дальнему плану, обозначенному уменьшеніемъ размѣра фигуръ и пониженіемъ рельефа, ангелъ возвѣщаетъ пасущимъ стадо пастырямъ добрую вѣсть; двое пастуховъ сходятъ по скалистой тропинкѣ съ горъ; сзади Богородицы Іосифъ. По мраморной круглой рамѣ орнаментъ, составленный изъ головокъ херувимовъ. Какъ въ неаполитанскомъ рельефѣ, такъ и здѣсь передъ нами „картины изъ мрамора". Постепенное уменьшеніе рельефа и фигуръ, желаніе въ пластикѣ воспользоваться эффектами перспективы, все это навѣяно барельефами Гиберти, и то, что онъ дѣлалъ въ бронзѣ, Антоніо воспроизводитъ въ мраморѣ. Пластика окончательно вступаетъ въ область живописи. Передъ нами композиція, столь часто разрабатываемая современными живописцами; только то, что останавливало живописца, благодаря еще незнанію законовъ свѣто-тѣни, въ мраморѣ восполнялось свойствомъ самого матеріала. Скульпторъ воспроизводилъ форму и подготовлялъ образцы, наводившіе живописцевъ на болѣе глубокое пониманіе условій формы.

На одномъ изъ пилястровъ S. Croce сохранился рельефъ работы Антоніо: это Мадонна съ Младенцемъ; мраморная рама въ формѣ mandorlia вся составлена изъ головокъ херувимовъ. Этотъ рельефъ исполненъ въ память Франческо Нери, убитаго на самомъ этомъ мѣстѣ и тѣмъ же кинжаломъ, которымъ былъ убитъ тутъ же Джуліано Медичи нѣкіимъ Бандини, исполнителемъ заговора Пацци.

Рельефы кафедры собора въ Прато и полный естественности бюстъ Маттео Пальміери, сохраняющійся

въ Кенсингтонскомъ музеѣ, дополняютъ нашъ перечень работъ Антоніо. Онъ умеръ въ 1478 году. Всѣ его любили какъ человѣка; какъ художникъ, онъ пользовался общимъ уваженіемъ. Ему воздавали почести словно святому, говоритъ Вазари.

Направленіе, которому слѣдовалъ Дезидеріо и особенно развилъ Антоніо Росселлино, завершаетъ Бенедетто да Маяно.

Бенедетто родился во Флоренціи въ 1442 г. Онъ, подобно Росселлино, принадлежитъ къ многочисленной художественной семьѣ: отецъ его Антоніо былъ каменотесомъ; старшій братъ Джульяно, всю почти жизнь проведшій въ Неаполѣ, знаменитымъ архитекторомъ и интарсіаторомъ; младшій братъ Джіованни былъ скульпторомъ. И Бенедетто началъ свою художественную дѣятельность съ интарсіи; но послѣ несчастія, случившагося съ его cassoni, изготовленными имъ для венгерскаго короля Матвѣя Корвина, онъ бросаетъ это занятіе и посвящаетъ себя другимъ отраслямъ искусства.

По возвращеніи изъ Венгріи онъ строитъ одинъ изъ величественнѣйшихъ дворцовъ Флоренціи, знаменитый Palazzo Strozzi. Этотъ дворецъ, величавый и мощный какъ скала, построенъ въ стилѣ Брунеллески и Михелоцци; каменныя глыбы нижняго его этажа невольно наводятъ на мысль о времени, когда ежедневныя столкновенія партій нарушали общее спокойствіе общины. Долго не рѣшался на его постройку осторожный Филиппо Строцци, боясь зависти согражданъ и еще болѣе громадныхъ расходовъ, которыхъ потребовало бы исполненіе плана Бенедетто; но наконецъ, побуждаемый совѣтами Лаврентія Великолѣпнаго, онъ сдается, и 16 Мая 1489 года, въ тотъ часъ, когда первый лучъ солнца

заблисталъ изъ-за близь лежащихъ около Флоренціи холмовъ, положенъ былъ первый камень среди торжественнаго богослуженія, призывавшаго благословеніе Божіе на строителя, его потомковъ и на всѣхъ тѣхъ, кто будетъ участвовать въ возведеніи великолѣпнаго зданія! Смерть Филиппа Строцци на время прекратила работу; а когда сынъ его снова приступилъ къ ней, Бенедетто не было уже въ живыхъ; дворецъ докончилъ Симоне Поллайоли, извѣстный подъ именемъ Cronaca. Подражая античному фрагменту, видѣнному имъ въ Римѣ, онъ увѣнчалъ мрачныя стѣны дворца роскошнымъ коринфскимъ карнизомъ.

Въ годъ своей смерти Филиппо Строцци поручаетъ Бенедетто изготовить ему въ его фамильной капеллѣ въ S. Maria Novella могильный памятникъ; стѣны этой капеллы расписалъ фресками Филиппино Липпи. Памятникъ сдѣланъ въ видѣ саркофага, наружная сторона котораго украшена двумя летящими ангелами; надъ саркофагомъ, прямо на стѣнѣ капеллы,—ангелы въ обожаніи и херувимы, поддерживающіе медальонъ съ изображеніемъ Мадонны. Композиція Мадонны съ Младенцемъ представляетъ такое законченное цѣлое, что, при художественности ея исполненія, она принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній искусства въ этомъ родѣ.

Но мраморная кафедра въ S. Croce—еще болѣе совершенное произведеніе Бенедетто. Примкнутая къ одному изъ пилястровъ, въ которомъ художникъ, благодаря своимъ архитектурнымъ познаніямъ, съумѣлъ помѣстить витую лѣстницу, не потревоживъ и не ослабивъ самаго пилястра, эта кафедра укрѣплена на художественно изукрашенныхъ консоляхъ, между которыми въ нишахъ помѣщены статуетки Добродѣтелей. По пяти гладкимъ сторонамъ

балюстрады рельефомъ переданы событія изъ жизни Св. Франциска. Никогда еще скульптура не подходила такъ близко къ живописи, какъ въ этихъ рельефахъ. На лучшемъ изъ нихъ, изображающемъ плачъ надъ умершимъ Францискомъ, передъ нами композиція, главныя начала которой положилъ Джіотто въ своей знаменитой фрескѣ. Бенедетто воспроизвелъ ее въ мраморѣ, удержавъ главные мотивы и дополнивъ ее тѣмъ, что искусство пріобрѣтало впродолженіи своего реалистическаго искуса; всѣ вновь усвоенныя знанія анатоміи и перспективы вошли сюда, не нарушивъ единства торжественной композиціи. Скоро Гирландайо воспроизведетъ ее снова въ живописи, и на его произведеніе не безъ вліянія останется и барельефъ Бенедетто. Для palazzo Vecchio Бенедетто, вмѣстѣ съ своими братьями, дѣлаетъ великолѣпно изукрашенный гирляндами и геніями порталъ изъ мрамора для дверей залы часовъ. Эта работа помѣчена 1481 годомъ; вмѣстѣ же съ братьями Джульяно и Джіованни, Бенедетто дѣлаетъ изъ терракотты группу Мадонны съ Младенцемъ въ натуральную величину для построенной ими церкви Madonna dell' Ulivo въ Прато.

Обширныя произведенія Бенедетто оставилъ въ Неаполѣ, Фаенцѣ и S. Giminiano.

Въ Неаполѣ для графа Terranuova онъ дѣлаетъ великолѣпный мраморный алтарь; онъ находится въ церкви Monte-Olivetto, въ сосѣдствѣ произведеній Antonio Rossellino; подражая ему, онъ еще болѣе вдается въ живописное и на заднемъ планѣ одного изъ барельефовъ помѣщаетъ великолѣпно изукрашенный дворецъ. Главный сюжетъ этого алтаря — Благовѣщеніе. Мадонна прелестна, но ангелъ слишкомъ изысканъ. По бокамъ въ

нишахъ статуи Іоанна Крестителя и Іоанна Евангелиста. По gradino семь барельефовъ, изображающихъ Рождество Христово, Поклоненіе пастырей, Преображеніе, Положеніе во гробъ, Воскресеніе, Сошествіе Св. Духа и смерть Богородицы.

Въ Фаенцѣ Бенедетто сооружаетъ тоже многочленный мраморный алтарь въ честь святаго покровителя города S. Savino. Въ нишѣ украшенный скульптурами саркофагъ; архитравъ покоится на шести пилястрахъ. По gradino 6 барельефовъ, разсказывающихъ событія изъ жизни S. Savino. Эти мраморныя картины исполнены превосходно; несмотря на живописность, онѣ удовлетворяютъ болѣе барельефовъ Гиберти; событія переданы ясно, и художникъ ограничивается необходимымъ количествомъ фигуръ, распредѣляя ихъ съ большимъ вкусомъ въ данномъ пространствѣ.

Послѣдніе годы своей жизни Бенедетто работаетъ въ S. Giminiano. Тамъ онъ изготовляетъ великолѣпный мраморный памятникъ Св. Бартоло въ церкви Св. Августина. Въ трехъ его нишахъ помѣщены статуи Вѣры, Надежды и Любви; по gradino въ легкихъ рельефахъ переданы событія изъ жизни Святаго, а надъ всѣмъ — медальонъ Мадонны съ Младенцемъ, поддерживаемый ангелами, подобный тому, который сдѣлалъ Бенедетто надъ могилой Филиппо Строцци. Въ той же церкви Бенедетто украшаетъ скульптурами капеллу Св. Фины и дѣлаетъ великолѣпный бюстъ Onofrio Vanni, одного изъ достойныхъ гражданъ въ S. Giminiano; этотъ бюстъ сохраняется въ сакристіи церкви Св. Августина. Другой столь же правдивый бюстъ Филиппо Строцци (см. рис. № 12), исполненный Бенедетто гораздо ранѣе, находится въ Берлинѣ.

Бенедетто умеръ во Флоренціи въ 1497 году, завѣщавъ братству Bigallo свое состояніе; между прочимъ къ нимъ перешла неоконченная группа Мадонны и небольшая статуетка Св. Стефана. Оба эти произведенія сохраняются и теперь въ ихъ капеллѣ. Бенедетто оставилъ по себѣ память отличнаго художника, произведенія котораго, не отличаясь особенной глубиной, всегда проникнуты правдивымъ и искреннимъ чувствомъ.

Болѣе плодовитымъ и любимымъ своими современниками былъ Мино да Фіезоле; онъ оставилъ большое количество своихъ мраморныхъ произведеній какъ во Флоренціи, такъ и въ Римѣ; еще бо̀льшее количество приписывается ему. Но всѣ эти произведенія, поражающія при первомъ съ ними знакомствѣ, исполнены довольно поверхностно и не отличаются ни искренностью чувства, ни чистотою вкуса. Дезидеріо да Сеттиньяно образовалъ изъ него, простаго каменьщика, скульптора, и въ главномъ Мино слѣдуетъ направленію своего учителя и тамъ, гдѣ предметъ не обязываетъ его строго держаться природы какъ въ бюстахъ, онъ нерѣдко впадаетъ въ манерность. Онъ настолько увлеченъ созданіями Дезидеріо, что постоянно подражаетъ имъ, причемъ забываетъ самъ непосредственно наблюдать природу. Произведенія его нравятся своею внѣшней красотой и извѣстной наивностью его фигуръ, которую позднѣе онъ доводитъ иногда до приторности. Но въ бюстахъ, гдѣ онъ связанъ непосредственнымъ наблюденіемъ природы, онъ является свѣжимъ и энергическимъ въ замыслѣ, сильнымъ и выразительнымъ въ исполненіи, и на этой почвѣ онъ не уступаетъ никому изъ современныхъ ему художниковъ. Таковъ его знаменитый бюстъ Niccolo Strozzi, находящійся въ Берлинѣ (см.

12

рис. № 13). Болѣе характерной передачи, болѣе широкаго исполненія портретнаго изображенія некрасиваго лица съ странной формой черепа, при одутловатости мягкой физіономіи, при чувственномъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и энергическомъ выраженіи, ни Дезидеріо, ни Антоніо Росселино не могли сдѣлать ничего правдивѣе и лучше. Таковъ его бюстъ Епископа Салуттати, помѣщенный надъ могильнымъ памятникомъ, исполненнымъ Мино въ соборѣ Фіезоле. Это конечно одно изъ самыхъ живыхъ воспроизведеній человѣческаго лица, когда либо и гдѣ либо исполненное въ мраморѣ. Весь человѣкъ передъ нами; мы видимъ его проницательный взглядъ, выраженіе сознанія горечи существованія въ его сжатыхъ, рѣзкихъ, но въ то же время столь добрыхъ губахъ; мы видимъ его нервный темпераментъ и логическій, послѣдовательный умъ; мы слышимъ его жесткое слово, но въ то же время мы убѣждены, что дѣла его ему противорѣчатъ. Въ митрѣ, украшенной драгоцѣнными каменьями, въ богатой ризѣ, прикрывающей его плечи, этотъ бюстъ исполненъ съ замѣчательною оконченностью въ отдѣлкѣ.

Въ томъ же соборѣ, прямо противъ памятника Салуттати, стоитъ великолѣпно изукрашенный мраморный алтарь Мино; онъ раздѣленъ на три отдѣла: въ боковыхъ — статуи Св. Лаврентія и Реми, а въ среднемъ колѣнопреклоненная Марія; ниже ея на ступенькѣ сидитъ Христосъ: въ лѣвой рукѣ его держава, правою онъ привѣтствуетъ преклонившаго передъ нимъ колѣна юнаго Крестителя. Улыбка милаго личика Спасителя, умиленная Марія, скрестившая руки на груди и кротко улыбающаяся дѣтямъ, прелесть которыхъ напоминаетъ дѣтей Рафаеля, все это вмѣстѣ составляетъ удивительно

свѣжую и граціозную группу, лучше которой Мино никогда ничего не создалъ. Святое Семейство является въ изображеніи бытовой сцены. Сколько разъ впослѣдствіи живописцы будутъ повторять ее, и самыя задушевныя созданія Рафаеля будутъ останавливаться на этомъ интимномъ мірѣ двухъ дѣтей и улыбающейся имъ Матери.

Всѣ обширныя работы Мино, какъ напр. могильные памятники въ Бадіи Флорентинской, составившіе ему громкую репутацію, представляютъ намъ его какъ очень искуснаго мастера, но мало оригинальнаго; онъ подражаетъ Дезидеріо и Росселлино; въ орнаментахъ онъ бѣденъ и сухъ, поверхностенъ и монотоненъ. Свѣжесть его первыхъ созданій постепенно блекнетъ, онъ повторяется, и искусство его дѣлается все болѣе и болѣе ремесленнымъ. Кромѣ могильныхъ памятниковъ, онъ дѣлалъ очень много *дарохранильницъ*, которымъ придавалъ довольно оригинальную форму; лучшая изъ нихъ находится въ S. Maria in Transtevere въ Римѣ. Исполняя громадные заказы, онъ имѣлъ много помощниковъ и подражателей; огромное количество мраморныхъ работъ въ Римѣ приписывается ему. Онъ умеръ въ 1484 году, надорвавшись при подъемѣ тяжелаго камня. Несмотря на соблазнительную прелесть нѣкоторыхъ его произведеній, на оконченность и тонкость исполненія, всѣ они, кромѣ описанныхъ нами бюстовъ и прелестной группы Мадонны, поражаютъ однообразіемъ. Излюбленные имъ типы Богоматери и ангеловъ очаровываютъ въ началѣ, но много теряютъ отъ частаго ихъ повторенія. Такова судьба произведеній, которыя, несмотря на внѣшнюю красоту, лишены глубины содержанія.

Многочисленную семью maestri di pietra мы заключимъ Маттео Чивитали, художникомъ, оставившимъ

13

тоже очень много скульптурныхъ произведеній въ Луккѣ и Генуѣ, исполненныхъ въ декоративномъ направленіи. Онъ родомъ флорентинецъ и развивался подъ тѣми же вліяніями, какъ и упомянутые нами художники. Не равняясь съ ними въ оригинальности, онъ отличается умѣньемъ придать своимъ фигурамъ извѣстное душевное настроеніе. Характернымъ примѣромъ можетъ служить его „Вѣра", барельефъ, сохраняющійся въ Bargello; въ женской фигурѣ, ее изображающей, художникъ съумѣлъ соединить ея юношескую красоту съ выраженіемъ самаго сердечнаго благоговѣнія. Таковы его ангелы въ Лукксномъ соборѣ. Въ своихъ многочисленныхъ декоративныхъ работахъ, украшающихъ алтари Лукскаго собора и капеллы Іоанна въ Генуѣ, онъ идетъ по стопамъ Дезидеріо, Росселлино и Бенедетто да Маяно, но не передаетъ ни ихъ свѣжести, ни разнообразія и полноты въ примѣненіи орнамента. Дѣятельность его продолжалась до 1501 года. Съ новымъ столѣтіемъ и для скульптуры наступила новая эра!

Рядомъ съ бронзой и мраморомъ третьимъ матерьяломъ, употребляемымъ итальянскими скульпторами, была *обожженная глина* (terra-cotta); изъ нея преимущественно дѣлали декоративныя украшенія, заполнявшія извѣстныя мѣста зданій, люнеты надъ порталами, медальоны, кассетированные своды, карнизы; наконецъ стали дѣлать, подобно мраморнымъ, алтари, группы, бюсты и т. п. Вылѣпленное изъ глины произведеніе покрывалось поливой для предохраненія его отъ атмосферическихъ вліяній. Способъ приготовленія поливы (эмали, глазури) извѣстенъ былъ съ древнихъ временъ; его знали египтяне,

ассиріяне и греки. Италію познакомили съ нимъ Испанія и мастера острова Майорки, наслѣдовавшіе его отъ арабовъ; они привозили въ большомъ количествѣ въ Италію поливную посуду и кирпичи, которыми устилали полы церквей. Названіе Majorika, переиначенное впослѣдствіи въ majolika, идетъ отъ названія острова Майорки. За 20 лѣтъ до появленія первыхъ работъ Луки делла Роббіа, Биччи ди Лоренцо дѣлаетъ изъ поливной глины группу, изображающую „Вѣнчаніе Богородицы“, сохранившуюся и теперь въ люнетѣ надъ порталомъ Св. Егидія во Флоренціи; полива, имъ употребляемая, была безцвѣтная и служила только предохраненіемъ отъ атмосферическихъ вліяній. Употреблявшаяся въ то же время полива въ Пезаро была непрозрачная, матовая и окрашенная.

Лука делла Роббіа, съ именемъ котораго обыкновенно соединяется представленіе о произведеніяхъ изъ глазированной глины, примѣнилъ ее къ искусству въ широкихъ размѣрахъ и, послѣ многихъ опытовъ, нашелъ способъ приготовленія болѣе прочной и блестящей поливы, составлявшій тайну его мастерской. Эту тайну наслѣдовали его племянники и внуки. Въ началѣ онъ покрывалъ бѣлою глазурью фигуры, синею—фонъ, а зеленою нѣкоторые аксессуары. Позднѣе, когда уже въ его работахъ помогалъ ему его племянникъ Andrea, они вмѣстѣ стремились увеличить количество цвѣтовъ, думая своими произведеніями замѣнить фрески; они стали окрашивать тѣло и одежды, нисколько не стѣсняясь условіями пластики, и произведенія менѣе одаренныхъ художественнымъ вкусомъ внуковъ Луки стали уподобляться подъ конецъ пестрымъ, выкрашеннымъ восковымъ фигурамъ.

Но сдерживаемыя еще въ предѣлахъ свойства самаго

матеріала произведенія Луки делла Роббіа и его племянника Andrea, благодаря ихъ высокому художественному значенію, были всегда желательными и любимыми декоративными украшеніями. Особенное достоинство имъ придавала полива своей прозрачностью и блескомъ и наконецъ прочностью, допускавшею ставить ихъ на самыхъ видныхъ мѣстахъ зданія, не боясь ни сырости, ни дождя. Полная зависимость отъ архитектуры, малая стоимость матерьяла, легкость, съ которою онъ поддавался при исполненіи самыхъ тонкихъ работъ, все это способствовало образованію новой отрасли искусства, богатой художественнымъ значеніемъ и способствовавшей развитію и обрѣтенію искомаго образа идеаловъ времени; полнымъ выраженіемъ ихъ она не могла быть, ибо не преслѣдовала великихъ задачъ и цѣлей, но все, что по своимъ условіямъ она могла дать, она дала. Реальная въ основаніи, подобно скульптурѣ, она передаетъ свои композиціи безхитростно и просто и часто возвышается до чистоты строгаго стиля. Религіозное чувство выражаетъ она безъ экзальтаціи; ея Мадонны и ангелы, святые и женщины полны сердечности и тихаго, но яснаго благоговѣнія. Современная ей жизнь отражается въ ней съ самой своей лучшей задушевной стороны. Прибавимъ, что всякое произведеніе этой школы представляетъ собою оригинальное самостоятельное созданіе; всякій разъ воображеніе художника работаетъ въ одномъ направленіи и ни разу не ослабѣваетъ оно; снимковъ и копій съ своихъ произведеній или произведеній другихъ художниковъ они не дѣлаютъ. Это является впослѣдствіи.

Большая часть произведеній изъ глазированной глины исполнена въ разсчетѣ на ихъ отношеніе къ тѣмъ мѣстамъ зданія, для украшенія которыхъ они предназна-

чались; поэтому они постоянно дѣлаются высокимъ, классическимъ рельефомъ. Нѣжная окраска фигуръ, въ совершенствѣ прикрывающая малѣйшій изгибъ формы, бо̀льшею частью бѣлая; фонъ синій; въ аксессуарахъ, цвѣтахъ, гирляндахъ, разнообразно обрамливающихъ изображенія, употреблялась зеленая, желтая и фіолетовая краска, иногда легкая позолота. Впослѣдствіи, какъ мы уже упоминали, будутъ прибѣгать къ болѣе разнообразной окраскѣ или ограничиваться сплошною бѣлою поливою, или наконецъ голыя части тѣла будутъ оставлять совсѣмъ безъ поливы, пользуясь натуральнымъ цвѣтомъ пережженной глины.

Создателемъ этой отрасли искусства въ Италіи былъ Лука делла Роббіа. Имя его настолько извѣстно и популярно, что даже и теперь всякій глазированный глиняный рельефъ называется произведеніемъ della Robbia. Поэтому мы должны остановиться на немъ, тѣмъ болѣе, что кромѣ терракоттъ онъ оставилъ много произведеній, исполненныхъ въ бронзѣ и мраморѣ, поставившихъ его на ряду съ лучшими скульпторами Италіи. Нѣжность и грація мраморныхъ произведеній всѣхъ нами разсмотрѣнныхъ послѣдователей Донателло и Гиберти, какъ Дезидеріо, Росселлино и др., обязаны своимъ развитіемъ постояннымъ вліяніямъ мраморныхъ и терракоттовыхъ созданій делла Роббіа.

Современникъ Донателло и Гиберти, Лука делла Роббіа родился во Флоренціи въ 1400 году. Первое художественное образованіе онъ получаетъ въ мастерской лучшаго тогда золотыхъ и серебрянныхъ дѣлъ мастера Ліонардо ди серъ Джіованни, извѣстнаго знаменитымъ серебряннымъ напрестольникомъ въ Пистоѣ. Это образованіе даетъ ему, какъ и всѣмъ художникамъ, вос-

питавшимся въ Oreficia, законченность въ исполненіи подробностей и чистоту въ отдѣлкѣ; и ему это воспитаніе было подготовительной школой къ скульптурѣ, которой онъ и посвящаетъ себя съ самыхъ молодыхъ лѣтъ. Несмотря на нужду и часто голодъ, дни и ночи проводитъ онъ въ упорномъ трудѣ, моделируя изъ воска и глины, высѣкая изъ мрамора или отливая изъ бронзы свои произведенія. Отъ всей его упорной работы первыхъ 45 лѣтъ сохранилось очень немного, но то, что сохранилось, ставитъ его на ряду съ его великими сверстниками Донателло и Гиберти.

На него пала великая честь докончить величественный циклъ рельефовъ Кампаниллы, исполненный еще въ предшествовавшемъ столѣтіи Andrea Pisano по рисункамъ Джіотто. Цѣлая сторона, обращенная къ собору, оставалась незаполненною. Примѣняясь къ ихъ стилю, а можетъ быть и имѣя сохранившіеся рисунки передъ собою, Лука дѣлаетъ недостающіе восемь рельефовъ, изображая въ нихъ аллегорическія фигуры Граматики, Философіи, Астрономіи и Геометріи и великихъ представителей ихъ — Платона, Аристотеля, Птоломея и Евклида.

Къ его раннимъ работамъ принадлежатъ два неоконченные рельефа, изображающіе *Петра* въ темницѣ и *его* распятіе.

Будучи уже 45 лѣтъ отъ роду, онъ дѣлаетъ изъ мрамора свои знаменитые барельефы для балюстрады хоровъ Флорентинскаго собора; для другого балкона дѣлалъ рельефы Донателло. Въ подобномъ соперничествѣ Лука побѣжденъ не былъ. Эти рельефы сохранились и помѣщены рядомъ съ рельефами Донателло въ Bargello; сравненіе ихъ намъ доступно, и многіе, видя прелестную группировку, красоту лицъ и позъ и тщательную от-

дѣлку подробностей рельефовъ Луки, ставятъ ихъ выше работы Донателло. Но послѣднiй, разсчитывая на высоту и отдаленiе мѣста, гдѣ должны были быть помѣщены его рельефы, высѣкалъ ихъ изъ мрамора широкой манерой, общими линiями и массами, не вдаваясь въ подробности. Рельефы Луки, поставленные на мѣсто, много бы потеряли: тонкости исчезли бы и фигуры утратили бы выраженiе; между тѣмъ какъ рѣзко очерченныя формы Донателло смягчились бы и получили должное выраженiе. Содержанiе обоихъ одинаково: это цѣлая вереница молодыхъ людей и дѣвушекъ, скорѣе дѣтей, танцующихъ, поющихъ и играющихъ на различныхъ инструментахъ. Особенно хороша у Луки одна группа — это его знаменитый квартетъ; выраженiя лицъ поющихъ настолько соотвѣствуютъ ихъ голосамъ, что мы какъ будто различаемъ ясный звукъ contralto, нѣжный soprano, низкiй, густой басъ и высокiй теноръ. Беноццо Гозолли по слѣдамъ Луки будетъ стараться изобразить въ живописи этотъ tour de force, но неудачно; въ лицахъ его ангеловъ, которыхъ онъ заставитъ пѣть различными голосами, не будетъ естественности и непринужденности.

Мнѣнiе, что Лука учился нѣкоторое время у Гиберти — сомнительно; въ его произведенiяхъ нѣтъ и слѣда живописныхъ эффектовъ, составлявшихъ особенность Гиберти, и никакого стремленiя къ классическому стилю. Формы его круглы, лица онъ беретъ прямо изъ жизни, не разбирая красоты типа, но сообщая ему красоту душевную; въ этомъ отношенiи онъ стоитъ ближе къ Донателло, и если онъ учился у Гиберти, то вѣроятно искусству бронзовой отливки, передъ тѣмъ какъ приступить къ заказаннымъ ему вмѣстѣ съ Михелоццо Михелоцци и Мазо ди Бартоломео *дверямъ сакристiи* Фло-

рентинскаго собора. Одинъ изъ его помощниковъ былъ въ постоянномъ отсутствіи; другой, Мазо, вскорѣ умеръ, такъ что Лукѣ одному пришлось исполнять заказанную работу. Въ 10 отдѣлахъ бронзовыхъ дверей онъ изобразилъ Богоматерь съ Іисусомъ, Іоанна Крестителя, четырехъ евангелистовъ и четырехъ учителей церкви, сопровождаемыхъ ангелами. Позы и выраженія всѣхъ этихъ фигуръ довольно однообразны; но всякій ангелъ, взятый въ отдѣльности, прелестенъ. Эти двери много уступаютъ дверямъ Гиберти, какъ въ разнообразіи композицій, такъ и въ чистотѣ отдѣлки.

Среди многочисленныхъ могильныхъ памятниковъ, которыми особенно гордится флорентинское искусство, памятникъ Беноццо Федеричи въ церкви Св. Франциска въ Bello sguardo, сдѣланный Лукою, занимаетъ одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ. Съ удивительной правдою исполнена фигура умершаго, лежащаго въ своихъ епископскихъ ризахъ на саркофагѣ, въ глубинѣ четырехугольной ниши. Пилястры и архитравъ украшены цвѣтами и гирляндами, воспроизведенными натуралистически съ помощью полихроміи. На задней стѣнѣ ниши въ полуфигурахъ Христосъ, Богоматерь и Іоаннъ; лица ихъ полны выраженія, особенно лицо Христа замѣчательной красоты и исполнено величаваго достоинства.

Такова была дѣятельность Луки въ бронзѣ и мраморѣ. Главную же его славу составляютъ глиняныя произведенія.

Самою раннею его работою изъ глазированной глины были медальоны построенной Брунеллески капеллы Пацци въ S. Croce; на нихъ онъ изобразилъ 4 евангелистовъ; ихъ строго выдержанныя и величественныя фигуры,

исполненныя еще въ стилѣ Andrea Pisano, дѣлаютъ прекрасное впечатлѣніе. По стѣнамъ по голубому полю помѣщены 12 апостоловъ, но они слабѣе и вѣроятно исполнены учениками. Кассетированный сводъ портика, головки херувимовъ по карнизу и изображеніе Бога-Отца дополняютъ полихромную орнаментику капеллы. Мысль употреблять этотъ родъ украшеній въ архитектурныхъ постройкахъ принадлежала Брунеллески. Кассеты съ розетами глазированной глины украшаютъ своды капеллы del Crucifisso и S. Jacopo въ S. Miniato; онѣ были исполнены тоже Лукою.

Слѣдующія работы Луки—это барельефы, заполнявшіе люнеты надъ порталами или украшавшіе алтари. Два рельефа помѣщены надъ дверями, ведущими въ сакристію Флорентинскаго собора; на одномъ изображено „*Воскресеніе Христа*“, на другомъ „*Его Вознесеніе*“. *Воскресеніе* древнѣе, ибо въ немъ мы видимъ окрашеннымъ голубымъ цвѣтомъ одинъ только фонъ; въ *Вознесеніи* растенія перваго плана зеленаго цвѣта: это единственные указатели, опредѣляющіе время происхожденія рельефовъ.

Затѣмъ несомнѣнными произведеніями Луки считаются: барельефъ надъ порталомъ въ S. Piccino, медальоны Or san Michele, „Благовѣщеніе“ въ Innocenti, „Вѣнчаніе Богоматери“ надъ наружнымъ порталомъ Ognissanti и нѣкоторыя другія. M. Barbet de Jouy въ своей книгѣ Les della Robbia перечисляетъ подробно всѣ его произведенія, но очень возможно, что многія изъ нихъ исполнены или племянникомъ его Andrea, или какимъ либо изъ его внуковъ. Опредѣлить особенности мастера въ покрытомъ глазурью глиняномъ произведеніи очень трудно; полива прикрываетъ ихъ и вмѣстѣ съ ними тѣ

неуловимые признаки, по которымъ опытный глазъ въ мраморѣ можетъ узнать руку мастера. Поэтому въ классификаціи произведеній школы делла Роббіа обыкновенно держатся слѣдующей системы: менѣе окрашенныя принадлежатъ ранней эпохѣ, т. е. тому времени, когда во главѣ школы стоялъ Лука и когда онъ работалъ вмѣстѣ съ племянникомъ своимъ Andrea. Работы, въ которыя вошло бо̀льшее количество цвѣтовъ, принадлежатъ къ позднѣйшей эпохѣ; различить же работу наслѣдовавшаго Лукѣ Andrea отъ работы его четырехъ сыновей Giovanni, Luca II, Ambrogio и Girolamo и работу каждаго изъ нихъ не представляется никакой возможности.

Къ лучшимъ произведеніямъ школы, исполненнымъ вѣроятно Лукою и племянникомъ его Andrea, принадлежитъ алтарь въ церкви Osservanza близъ Сіены, на барельефѣ котораго изображено „Вѣнчаніе Богородицы" (см. рис. № 14). Вокругъ главной группы—колѣнопреклоненной Богоматери передъ вѣнчающимъ ее Христомъ—играющіе на инструментахъ ангелы; на землѣ святые въ обожаніи; по gradino въ трехъ рельефахъ изображены: „Благовѣщеніе", „Рождество Христово" и „Взятіе Богородицы на небо". Фигуры бѣлаго цвѣта рисуются на голубомъ фонѣ; позолота на одеждахъ ангеловъ и ризахъ Богородицы очень скромная и тронутая съ большимъ вкусомъ. Головы фигуръ поражаютъ благородствомъ и изящною красотою. Въ „Рождествѣ" передана наивность чувства, напоминающая Фра Беато Анжелико.

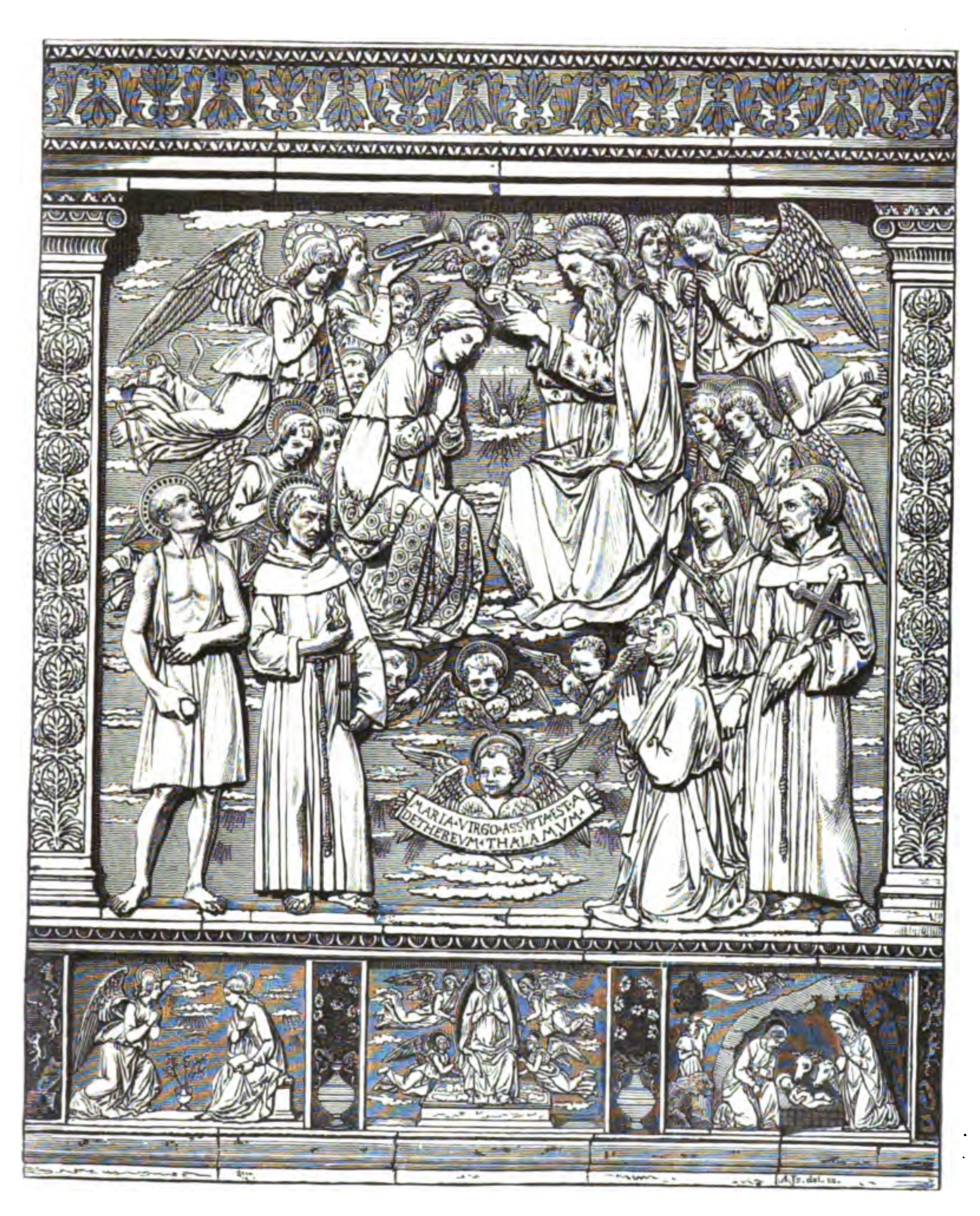
Особенно высокимъ стилемъ отличается великолѣпный алтарь въ церкви Св. Бернардина въ Аквилѣ. На немъ изображено „Воскресеніе Христово"; въ верхней его части: „Вѣнчаніе Богородицы". Грація склонившейся

передъ Христомъ Маріи невыразима; съ каждой стороны главной группы по 4 ангела. На gradino четыре рельефа, изображающіе „Рождество", „Благовѣщеніе", „Поклоненіе царей" и „Введеніе во храмъ". И здѣсь фигуры, покрытыя бѣлой глазурью, рисуются на голубомъ фонѣ. Удивительной чистоты рисунокъ напоминаетъ первыя произведенія Рафаеля, когда онъ былъ еще подъ вліяніемъ Тимотео Витти и Перуджино, и самая композиція „Вѣнчанія Богородицы" повторяется въ извѣстной Рафаелевской иконѣ въ Ватиканѣ.

Къ этому же цвѣтущему времени школы принадлежатъ оригинальные, но исполненные невыразимой прелести медальоны по фасаду аркады Innocenti во Флоренціи. Въ каждомъ изъ нихъ изображено по спеленутому ребенку, улыбающемуся и желающему освободить свои члены отъ плотно охватившаго ихъ свивальника; нѣкоторымъ это удалось, у другихъ свивальникъ окончательно готовъ свалиться, и обнажившіяся ихъ дѣтскія формы чаруютъ своей наивностью и прелестью. Врядъ ли какое произведеніе искусства производитъ болѣе умилительное и трогательное впечатлѣніе, и какъ содержаніе этихъ медальоновъ идетъ къ зданію, предназначенному спасать и ютить невинныхъ дѣтей! Домъ Innocenti— это родъ нашего Воспитательнаго дома.

Въ Флорентинской академіи и въ Bargello сохраняется очень много барельефовъ и медальоновъ, принадлежащихъ къ лучшимъ произведеніямъ школы.

Медальоны Innocenti и тѣ, которые Андреа помѣстилъ по фасаду loggia di S. Paolo, расширили область примѣненія полихромныхъ украшеній. Крайній предѣлъ подобнаго примѣненія представляютъ рельефы, изображающіе „Семь дѣлъ милосердія" по фасаду госпиталя



14

Серро въ Пистоѣ. Кто сдѣлалъ ихъ не извѣстно; но, судя по стилю работы, по количеству употребленныхъ красокъ, по непокрытымъ глазурью частямъ голаго тѣла, надо думать, что они принадлежатъ къ позднѣйшему времени. Въ общемъ эти рельефы производятъ великолѣпный эффектъ: передъ нами какъ бы вылѣпленная изъ глины и окрашенная фреска Франчіабиджіо или Андреа дель Сарто; мы видимъ реалистически переданную жизнь въ ея ежедневныхъ проявленіяхъ, мы видимъ больныхъ съ ихъ госпитальной обстановкой, тюрьмы, прислужниковъ, несущихъ котлы съ пищею, умирающихъ, заключенныхъ, нищихъ и т. д.; все это передается съ реалистической точностью, но съ видимой утратой строгости и чистоты стиля.

Дѣятельность наслѣдниковъ Луки и Andrea все болѣе и болѣе склоняется къ роскошному, живописному и декоративному. Лука II изготовляетъ поливные кирпичи для половъ Ватиканскихъ ложъ; братъ его Джіованни дѣлаетъ очень декоративный, блещущій красками алтарь для собора въ Фіезолѣ; другой братъ его Ambrogio работаетъ для монастыря S. Spirito въ Сіенѣ. Наконецъ, четвертый братъ Girolamo ѣдетъ во Францію и строитъ для Франциска I великолѣпный Chateau de Madrid, снаружи и внутри украшенный имъ полихромными рельефами изъ глазированной глины, заимствуя сюжеты изъ Овидіевыхъ метаморфозъ.

Послѣ столѣтняго процвѣтанія школа делла Роббіа исчезаетъ; вмѣстѣ съ послѣдними ея представителями умерла и тайна состава ихъ блестящей и удивительно прочной поливы. Цѣломудренныя Мадонны и прелестныя головки ангеловъ, вылѣпленныя вдохновенною рукою старика Луки и не менѣе его искусною и художествен-

ною богато одареннаго воображенiемъ и поэтическою душою Andrea, такъ гармонировали съ ясной бѣлизной ихъ поливы, рисовавшейся на лазури голубаго фона! она придавала ихъ произведенiямъ легкость, ясность и блескъ, не уступающiй блеску полированнаго мрамора; но она же подъ слоемъ краски часто скрывала бѣдность вдохновенiя разбогатѣвшихъ и наводнившихъ своими произведенiями Италiю и частью Европу внуковъ великаго Луки!

Изложивъ въ этомъ краткомъ очеркѣ дѣятельность мастеровъ мрамора и глины, мы видимъ, что они подобно своимъ предшественникамъ, скульпторамъ XIV столѣтiя, идутъ впереди живописцевъ; они, какъ пiонеры, расчищаютъ имъ путь. Ибо легче пластической формой передать то, что живописецъ можетъ изобразить только условно, прибѣгая къ помощи перспективы, колорита и свѣто-тѣни. На скульпторовъ непосредственнѣе влiяли произведенiя античнаго искусства. Донателло своимъ примѣромъ показалъ какъ надо было ими пользоваться: не подражать, а стараться понять ихъ духъ и относиться къ искусству такъ, какъ относились древнiе, т. е. учиться у природы и въ ней одной искать формъ и, подобно древнимъ, стараться правдиво изображать ея явленiя. Какъ Донателло, его послѣдователи оставались въ своихъ произведенiяхъ итальянцами съ своимъ взглядомъ на жизнь и своимъ ея пониманiемъ. Дѣятельность ихъ отвѣчала народнымъ потребностямъ и образъ, ими чаемый, былъ образъ народныхъ идеаловъ. Собственно подражанiе древнимъ очень ограничено, и даже въ орнаментахъ художникъ частью воспроизводя античныя

формы, въ большинствѣ случаевъ даетъ волю собственному своему воображенію и остается оригинальнымъ и самостоятельнымъ.

Подчиненное положеніе скульптуры, призываемой для дополненія и украшенія архитектурныхъ произведеній, ограниченное пространствомъ и обусловленное мѣстомъ, много способствуетъ выработкѣ гармоніи композицій. Живописцы имѣютъ въ своемъ распоряженіи линейную и воздушную перспективу, съ помощью которыхъ ограниченное пространство превращаютъ въ безпредѣльное; но самая эта безпредѣльность даетъ слишкомъ широкій просторъ ихъ фантазіямъ.

Ограниченный пространствомъ скульпторъ болѣе задумывается надъ экономіей композиціи, и благодаря этому имъ найдены самыя счастливыя расположенія фигуръ въ данномъ пространствѣ. Всѣ любимыя темы, чаще всего воспроизводимыя итальянскими художниками: Благовѣщенье, обожаніе Маріей родившагося Спасителя, Поклоненіе Царей, Вѣнчаніе Богоматери, Воскресеніе Христово и т. п. были разработаны ранѣе живописцевъ въ мраморѣ и глинѣ; скульпторы съумѣли въ круглой формѣ медальона совмѣщать сложныя и совершенно замкнутыя въ себѣ группы, перешедшія цѣликомъ къ современнымъ имъ живописцамъ; по ихъ примѣру Фра Филиппо Липпи и Сандро Боттичелли рисовали своихъ Мадоннъ въ видѣ круглыхъ картинъ.

Еще болѣе сближалъ скульпторовъ съ живописцами самый характеръ итальянской пластики; она сама была исполнена живописныхъ элементовъ, и въ этомъ ея главное различіе съ пластикою древнихъ, бывшей полной выразительницей ихъ идеаловъ. Идеаламъ новаго времени, болѣе сложнымъ и духовнымъ, одна только живо-

пись могла условно создать образъ. И итальянская скульптура, подобно живописи, распредѣляетъ свои композиціи на нѣсколько плановъ; съ помощью понижающагося рельефа и уменьшеніемъ фигуръ она стремится, какъ живопись, къ рѣшенію перспективныхъ задачъ и къ передачѣ ихъ эффектовъ; линіямъ и формамъ человѣческаго тѣла она думаетъ передать духовное выраженіе, независимо отъ ихъ красоты; складкамъ драпирующихъ одеждъ сообщаетъ она живописную плавность и даже въ отдѣлкѣ волосъ изыскиваетъ способы, помогающіе живописцу. Въ произведеніяхъ изъ глазированной глины она еще ближе подходитъ къ живописи: она прямо начинаетъ окрашивать свои фигуры. Нѣкоторыя композиціи школы делла Роббіа цѣликомъ повторяются живописцами; онѣ учатъ ихъ придавать мягкость натуралистическимъ, рѣзкимъ формамъ; онѣ обратили ихъ вниманіе на красоту и пластичность малѣйшаго измѣненія чертъ лица и игры въ ея модуляціяхъ свѣта и тѣни; онѣ уловили тонкую, едва замѣтную улыбку рта и радостное трепетаніе нѣжныхъ щечекъ ангельскаго лика; онѣ научили передавать невинныя формы дѣтскаго тѣла, и подъ ихъ искусными руками драпировка одеждъ получала все болѣе и болѣе мягкое и волнистое теченіе, въ противность драпировкамъ, заимствованнымъ у мастеровъ металлической техники.

Теперь мы перейдемъ къ описанію произведеній живописцевъ, бывшихъ самыми характерными представителями XV вѣка.

ГЛАВА IX.

Кватроченти *).

Въ этой главѣ мы постараемся изобразить дѣятельность и характеристику художниковъ, бывшихъ самыми видными представителями своего вѣка. Имена ихъ: Фра Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Беноццо Гозолли и Гирландайо. Никто изъ нихъ не былъ, подобно Мазаччіо и Донателло, предвозвѣстникомъ новой эпохи; корифеями назвать ихъ нельзя; но они были полными выразителями своего времени, столь богатаго проявленіями творческаго духа. Они вполнѣ раздѣляютъ дѣятельность художниковъ „Реалистовъ", взяв-

*) Кватроченти называются обыкновенно всѣ художники XV ст. Мы ограничиваемъ это названіе и оставляемъ его за самыми типичными представителями эпохи.

шихъ на себя неблагодарную задачу выработыванья новыхъ формъ и новыхъ техническихъ пріемовъ; они вполнѣ преисполнены ихъ научными стремленіями, но вмѣстѣ съ этимъ они не жертвуютъ внѣшнимъ цѣлямъ своимъ внутреннимъ содержаніемъ. Они надѣлены бо̀льшею фантазіею и поэтическимъ творчествомъ. Несмотря ни на какія вліянія, будь это церковный догматъ или увлекающая всѣхъ древность, они сохраняютъ свою самостоятельность, и никто болѣе ихъ не способствовалъ образованію образа, завѣщаннаго Джіотто, и развитію новой религіозной мифологіи, вытѣснившей постепенно традиціонныя изображенія религіозныхъ темъ. Направленіе ихъ склонялось не къ выраженію идеаловъ сверхчувственнаго міра, а къ земной, чувственной красотѣ. Между традиціонными образами и тѣмъ, что влекло къ себѣ неотразимой силой, совершалась борьба, и если не было обрѣтено примиренія въ этой борьбѣ, за то развивались богато-одаренные таланты, и ихъ произведенія, выражая собою всѣ вліянія неустановившейся эпохи, болѣе современной имъ литературы рисуютъ ея нравы и служатъ мѣриломъ ея культуры. Въ этихъ произведеніяхъ выразился идеализмъ, оградившій искусство отъ проникающихъ всюду матерьялистическихъ ученій. Художники этой группы внесли драгоцѣнный вкладъ новыхъ формъ болѣе возвышеннаго порядка, много новыхъ мотивовъ и темъ, иногда глубокихъ, иногда радостныхъ и веселыхъ, но всегда преисполненныхъ поэзіей и красотой. Природа для нихъ не лабораторія, не арена для опытовъ, но дорогая мать, открывшая имъ много своихъ тайнъ, заговорившая съ ними таинственнымъ языкомъ своихъ чаръ и помогавшая создавать новый образъ, новую иконографію,

въ которой теплота внутренняго чувства и красота стали вытѣснять мало по малу символъ и догматъ. Не въ вдохновенномъ созерцаніи, подобно Фра Анжелико, ищетъ Фра Филиппо образы для своихъ ангеловъ; онъ находитъ ихъ на лицахъ юношей и дѣтей Флоренціи, а черты любимой женщины воспроизводитъ въ ликахъ своихъ Мадоннъ. Не небесная, а земная красота одухотворяетъ его картины религіознаго содержанія; и это противорѣчіе скрадывается тонкимъ чувствомъ, которымъ онъ одухотворяетъ свои произведенія. Съ почти дѣтскимъ наслажденіемъ наполняетъ Гозолли свои композиціи затѣйливыми зданіями, красивыми птицами и животными; фантазія его тѣшится изображеніями различныхъ деревьевъ, скалъ, рѣкъ и сценъ, захваченныхъ имъ изъ дѣйствительной жизни. Онъ изображаетъ пышныя церемоніи, и ни одинъ изъ современныхъ ему художниковъ не выводитъ такъ часто портреты лицъ своей эпохи. Натуралистическое направленіе онъ совмѣщаетъ съ врожденной ему поэзіей; любовь къ природѣ проникаетъ всѣ его композиціи радостью и весельемъ, рисуетъ ли онъ охотниковъ въ лѣсу, сборъ винограда или свадебныя пляски юношей и дѣвъ. Никто лучше его не могъ изобразить ссорящихся дѣтей, смѣхъ служанки или ребятъ, идущихъ въ школу; иногда въ изображеніи юной, красивой дѣвушки линіи ея очертаній пріобрѣтаютъ у него такую грацію и красоту, что напоминаютъ намъ неизъяснимую прелесть Танагрскихъ куколокъ. А когда идиллическій геній художника примѣнялся къ болѣе возвышеннымъ темамъ, фантазія его создаетъ цѣлые сонмы ангеловъ, развѣвающихъ своими радужными крыльями; цѣлыми стаями, подобно голубямъ, гнѣздятся они у навѣса хижины Вифлеемской или толпятся около Мла-

денца Іисуса. Онъ романтикъ, и для него прелесть природы и радость жизнью — постоянные источники вдохновенія.

Возродившійся классицизмъ увлекаетъ всѣхъ; одно искусство только черпаетъ изъ него формы и силы, не измѣняя въ то же время внутреннему своему призванію. У Филиппино Липпи страсть вводить античныя подробности въ свои композиціи, онъ ими часто ихъ переполняетъ, но въ изображеніи фигуръ и лицъ онъ остается самостоятельнымъ; Сандро Боттичелли совокупляетъ античную фантазію съ новыми представленіями, воплощая въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ тончайшіе оттѣнки мыслей людей, для которыхъ античный міръ сталъ всѣмъ и у которыхъ сомнѣнія мало по малу расшатываютъ традиціонную догму. Древность не была еще настолько изучена, чтобы можно было цѣликомъ черпать изъ нея; но жизненная вѣчная ея сторона уже вошла въ національную культуру. Глубоко затронули воображеніе художника античные мифы, но онъ воспроизводитъ ихъ не по античнымъ образцамъ, а старается воплотить собственное свое о нихъ представленіе. Къ нимъ онъ примѣшиваетъ аллегорическій элементъ, наслѣдіе среднихъ вѣковъ; и поэтому въ картинахъ своихъ онъ выражаетъ воззрѣнія итальянца XV вѣка, а не античный міръ, придавая имъ еще индивидуально присущее ему самому. А онъ въ душѣ романтикъ, онъ меланхолически мечтающій поэтъ, иллюстрирующій стансы Полиціано и Боярдо, и ни грекъ, ни римлянинъ не узнали бы въ его картинахъ своихъ мифовъ. Венера, встрѣтившая въ лѣсу Тангейзера, вѣроятно болѣе походила на Венеру Сандро, нежели на Милосскую или Книдскую богиню.

Все, что было достигнуто этою группою художниковъ и тѣми, которыхъ мы назвали реалистами, совмѣстилъ въ себѣ Гирландайо. Онъ завершаетъ собою циклъ развитія художниковъ XV столѣтія. Все, что можно было добыть трудомъ, знаніемъ и поэтической воспріимчивостью, было добыто. Сооружены величественные подмостки, расчищенъ путь; и только теперь можно было генію, вооруженному знаніемъ, снова вернуться къ основамъ Джіотто и завершить созданіе образа, выразившаго идеалъ новаго времени. Послѣ Гирландайо возможно было только явленіе Ліонарда да Винчи, Микель-Анжело и Рафаеля.

Картины и фрески разсматриваемыхъ нами художниковъ наполняютъ собою музеи и церкви Италіи. Много картинъ ихъ работы распространено по музеямъ Европы. Они первые стали рисовать для удовлетворенія не только церквей и монастырей, но и частныхъ лицъ. Внѣшняя форма нѣкоторыхъ, заимствованная ими отъ современныхъ скульпторовъ, круглая, давалась тѣмъ, которыя предназначались не для украшенія алтарей, а частныхъ жилищъ; на нихъ изображались обыкновенно Мадонны въ той семейной, интимной обстановкѣ, которая дѣлалась все болѣе и болѣе любимой. Въ техническомъ отношеніи эти художники держались фрески и довели ее до совершенства; въ станковыхъ картинахъ — tempera и не пускались въ сомнительные опыты новыхъ пріемовъ. Въ то время, когда уже техника масляныхъ красокъ была повсемѣстно извѣстна и новое поколѣніе художниковъ, дѣятельность которыхъ перешла уже въ XVI столѣтіе, съ увлеченіемъ ее разрабатывало, Сандро Боттичелли, пережившій всѣхъ своихъ современниковъ и умершій въ 1510 году, т. е. тогда, когда уже была

разрисована Camera della signatura, до конца дней своихъ держался старой техники. И они были въ нѣкоторомъ отношенiи правы: картины ихъ до сихъ поръ сохранили свѣжесть и ясность первобытнаго колорита, между тѣмъ, какъ картины ихъ современниковъ, писавшихъ маслянными красками, или погибли, или потемнѣли до неузнаваемости.

Реалисты принесли неоцѣненную услугу искусству своими смѣлыми опытами, энергiей и знанiемъ; но въ увлеченiи опытами и изслѣдованiями они упускали изъ вида главную цѣль искусства. Они забывали, что изученiе природы можетъ быть только подспорьемъ. Красота и внутреннее чувство привлекали художниковъ разсматриваемой нами группы, и они представляются намъ не рабочими, очищающими въ потѣ лица своего путь, при нихъ не видно ни ретортъ, ни заступовъ, ни рычаговъ, ни циркулей, а скорѣе рисуется намъ при видѣ ихъ та картина, которую такъ любили они изображать. Прiодѣвшись въ свои лучшiя одежды, на дорогихъ коняхъ, окруженные прекрасными юношами-пажами, захватывая долгимъ путемъ впечатлѣнiя и дары природы, идутъ они по указанiю ясной, блещущей на дальнемъ небосклонѣ звѣзды. Со звѣздою они и остановятся.

Фра Филиппо Липпи родился во Флоренцiи въ 1412 г. Оставшись сиротою на рукахъ бѣдной тетки Mona Lapaccia, 8 лѣтъ онъ отданъ былъ въ Кармелитскiй монастырь, гдѣ сталъ посѣщать школу; но скоро выяснилось его настоящее призванiе. Къ монастырю прилегала церковь S. Maria del Carmine; въ это время Мазаччiо рисовалъ тамъ свои фрески. Часто впечатлительный мальчикъ забывалъ книгу и проникалъ въ капеллу, гдѣ молодой художникъ вдохновенно вы-

зывалъ къ жизни полныя правды лица апостоловъ; понятно, что должно было дѣлаться въ душѣ ребенка: онъ бросаетъ ученье и посвящаетъ себя вполнѣ искусству. Мы не знаемъ, принялъ ли его Мазаччіо въ число своихъ учениковъ, но во всякомъ случаѣ Филиппо дѣлаетъ быстрые успѣхи, и о его первомъ произведеніи, къ сожалѣнію, не сохранившемся—*Св. Марціалъ*, нарисованномъ имъ на одномъ пилястрѣ церкви del Carmine, Вазари говоритъ, что оно съ честью выдержало сравненіе съ произведеніями Мазаччіо.

Не оставляя монашескаго званія, 20 лѣтъ онъ начинаетъ свое художественное поприще и свою страническую, исполненную различными приключеніями жизнь. До 1431 года мы ничего о немъ не знаемъ; только въ этомъ году находимъ его въ Падуѣ, гдѣ онъ рисуетъ фрески въ *Santo* и *Capella del Podesta*. Фрески эти были видны еще въ XVII столѣтіи. Вмѣстѣ съ Уччелли и Донателло, Фра Филиппо переноситъ въ Падую образцы флорентинскаго искусства и оставляетъ слѣдъ, имѣвшій рѣшительное вліяніе на развитіе сѣверныхъ школъ. Подъ этимъ вліяніемъ развивались Беллини и Мантенья.

Чтобы составить себѣ понятіе о его раннихъ работахъ, надо обратиться къ сохранившимся его произведеніямъ. До насъ дошло нѣсколько картинъ его юношеской руки, полныхъ свѣжести и таланта, но безъ оконченности и тщательной выработки его зрѣлаго возраста. Сюжетъ, особенно занимающій его — это *Поклоненіе колѣнопреклоненной Мадонны родившемуся Христу*, символическое изображеніе Рождества, сдѣлавшееся обычнымъ среди художниковъ XV столѣтія *). Въ пер-

*) Итальянцы называютъ эту композицію Presepio.

вый разъ Рождество было изображено такимъ образомъ умбрійскимъ живописцемъ Gentile da Fabriano на пределлѣ нарисованной имъ въ 1423 году иконы для S. Trinita, изображавшей *Поклоненіе волхвовъ*. Эта икона, представляя собою одну изъ немногихъ уцѣлѣвшихъ работъ умбрійскаго мастера, имѣвшаго громадное вліяніе на современныхъ ему живописцевъ, особенно въ Венеціи, находится теперь въ Уффиціяхъ. Вмѣсто того, чтобы повторять сдѣлавшееся обязательнымъ у Джіоттистовъ изображеніе Рождества въ видѣ бытовой сцены, Gentile рисуетъ совершенно нагаго Младенца лежащимъ на землѣ; благочестиво склонилась надъ нимъ колѣнопреклоненная Мать, преисполненная двойнаго чувства — нѣжной материнской любви и кроткаго благоговѣнія, ибо рожденный Ею — Спаситель Міра. Скоро этотъ способъ изображенія Рождества съ пределлы перешелъ на главное мѣсто иконы. Мы видѣли, что Фра Анжелико точно также изобразилъ „Рождество“ въ одной изъ келій монастыря Св. Марка; вмѣстѣ съ Матерью чудному Младенцу поклоняются святые, а ангелы славословятъ, помѣстившись на крышѣ вертепа. Тотъ же мотивъ разработываютъ и современные сіеннскіе живописцы; онъ дѣлается любимымъ и у умбрійцевъ: Пинтуриккіо и Перуджино до послѣдняго времени изображаютъ такъ Рождество.

Но Фра Филиппо развилъ эту тему далѣе, преисполнивъ ее тонкимъ художественнымъ вдохновеніемъ. Юнымъ, еще не развращеннымъ своимъ сердцемъ онъ инстинктивно постигалъ тончайшій смыслъ поэзіи евангельскаго событія; онъ первый вводитъ новый мотивъ, исполненный глубокаго смысла: лежащій на землѣ Младенецъ таинственно кладетъ свой палецъ на уста, какъ

бы указывая, что Онъ — воплощеніе слова. Онъ же первый вводитъ маленькаго Іоанна Крестителя, изображавшагося до сихъ поръ только одичавшимъ пророкомъ-отшельникомъ; онъ вводитъ Іоанна-младенца товарищемъ игръ Христа, инстинктивно склоняющимъ передъ нимъ свое дѣтское колѣно и безсознательно намекающимъ принесенными имъ какъ бы для игры предметами—крестомъ изъ тростника или легендою съ извѣстною надписью — на жертву и спасеніе.

До насъ дошли три картины Фра Филиппо, изображающія этотъ сюжетъ. Двѣ изъ нихъ находятся въ Флорентинской академіи, а одна въ Берлинѣ. Всѣ три экземпляра очень сходны между собою: Младенецъ лежитъ на травѣ среди цвѣтовъ; кругомъ уединенный пейзажъ. Справа благоговѣйно склонившая свои колѣна Богоматерь; слѣва юный Креститель съ крестомъ изъ тростника и свиткомъ. Голубь, какъ символъ Духа Божьяго, паритъ надъ дѣтьми. На флорентинскомъ экземплярѣ изображена рука Вседержителя, въ Берлинѣ же — половинная фигура Бога-Отца среди ореола. Отъ лежащаго на землѣ Младенца исходитъ свѣтъ, магически освѣщающій пейзажъ, исполненный съ особою любовью. На одномъ изъ флорентинскихъ экземпляровъ изображенъ рядомъ съ Маріей колѣнопреклоненный Іосифъ, хлѣвъ съ традиціонными животными и, вмѣсто голубя, хоръ ангеловъ въ небѣ. Захватывающая сердце поэзія дышетъ въ берлинскомъ экземплярѣ: здѣсь художникъ какъ бы возвышаетъ таинственную тишину и торжество молитвы полною чаръ таинственностью ростущаго вокругъ лѣса; вдали виденъ молящійся монахъ.

Въ этихъ картинахъ выразилось вліяніе той атмосферы, среди которой развивался геній Фра Беато Ан-

желико. Сердце Фра Филиппо еще преисполнено религіознымъ духомъ и наивностью непосредственнаго чувства. Но, независимо отъ ихъ содержанія, и по этимъ картинамъ видно, что надъ художникомъ уже сильны были вліянія новыхъ вѣяній. Онъ не даромъ слѣдилъ за работами Мазаччіо. Пониманіе живописнаго въ смыслѣ правдивой передачи явленій, правильная перспектива, моделировка, ясный колоритъ и въ подробностяхъ та отдѣлка частностей, которая сдѣлается впослѣдствіи отличительнымъ признакомъ его позднѣйшихъ произведеній, все это указываетъ на здоровыя вліянія первоначальной школы.

Въ стилѣ раннихъ работъ Фра Филиппо сохранилось еще нѣсколько картинъ въ Прато и въ лондонской Національной галлереѣ.

Достовѣрныя извѣстія о дѣятельности Фра Филиппо мы имѣемъ отъ 1438 года. Съ этого времени мы его видимъ во Флоренціи въ близкомъ общеніи съ Медичисами или въ Прато. Вѣроятно, въ немъ дѣлается въ это время поворотъ, заставившій его позабыть обѣты монастырской жизни. Оживленная атмосфера свѣта охватила его и будила въ немъ языческіе инстинкты. Не отреченіе, не умерщвленіе плоти, а наслажденіе радостями жизни влечетъ его, какъ и все окружавшее его общество. Но, художникъ въ душѣ, онъ не дѣлается матерьялистомъ. Возбужденное въ немъ чувство природы влечетъ его къ красотѣ, не небесной, не идеальной, а той красотѣ, которая совмѣщаетъ въ себѣ съ красивой формой и красивую душу. Въ лицахъ изображаемыхъ имъ Мадоннъ заиграла жизнь, символическое облекается плотію; а въ выраженіи лицъ художникъ совмѣщаетъ все то, что составляетъ красу и достоинство земной жен-

щины. Онъ создаетъ не идеалъ царицы небесной, безстрастно возсѣдающей на своемъ престолѣ среди ангеловъ и святыхъ, но идеалъ матери, любящей, нѣжной и кроткой; на рукахъ ея Младенецъ, на которомъ сосредоточена вся ея любящая душа; онъ для нея — вся ея жизнь. Прелестно и благородно задумываетъ онъ подобныя композиціи, являющіяся чѣмъ-то среднимъ между вдохновенными изображеніями Фра Беато Анжелико и прежними торжественными, традиціонными иконами. Хотя и не идеализированную, но и не обыкновенную, не ежедневную картину материнской любви вызываетъ онъ къ жизни, и здѣсь въ первый разъ появляется то художественное воззрѣніе, которое современемъ въ болѣе совершенномъ видѣ разовьютъ Фра Бартоломео и Рафаель.

Но за грѣхъ низведенія небеснаго на землю личность самого художника подвергалась подъ перомъ большинства историковъ искусства, особенно католическаго направленія, постояннымъ нареканіямъ. Объ немъ составились легенды, какъ о развратномъ монахѣ, рисовавшемъ Мадоннъ съ своихъ любовницъ... Онъ будто не могъ видѣть ни одной красивой дѣвушки, чтобы не воспылать къ ней страстью и не добиться ея расположенія. Современники его судили о немъ снисходительнѣе, вѣроятно оттого, что нѣкоторые факты его жизни, несовмѣстимые съ монашеской жизнью, не составляли тогда исключенія и не бросались въ глаза. О его связи съ Спинеттой, которую онъ увезъ изъ монастыря, Джіованни Медичи писалъ въ одномъ письмѣ: „а объ этомъ еггоге Фра Филиппо мы порядочно (un pezzo) смѣялись!“

По другимъ дошедшимъ до насъ достовѣрнымъ свѣдѣніямъ, мы видимъ его постоянно нуждающимся въ деньгахъ, несмотря на то, что онъ пользуется под-

держкой Медичисовъ, выхлопатывавшихъ ему различныя бенефиціи, и имѣетъ значительные заказы работъ, ибо считается искуснѣйшимъ живописцемъ своего времени. Въ одномъ письмѣ къ Піетро Медичи онъ проситъ отпустить ему хлѣба и вина въ счетъ будущихъ работъ: ему нечѣмъ кормить шесть племянницъ, незамужнихъ сиротъ, у которыхъ кромѣ его, бѣднаго монаха, нѣтъ никого изъ близкихъ. Въ другомъ письмѣ онъ настойчиво проситъ денегъ, снова напоминая о своей бѣдности. Благодаря вліянію Козимо Медичи, Фра Филиппо сдѣланъ капелланомъ монастыря S. Giovanni во Флоренціи, а позднѣе „Rettore Commendatario“ церкви S. Quirico въ Legnaia. Это были бенефиціи, могущія обезпечить жизнь художника при нѣсколько правильной жизни.

Все это рисуетъ намъ его легкомысленнымъ человѣкомъ; но такъ какъ ничего этого не внесено имъ въ его художественныя произведенія, и мы занимаемся не исторіей морали, а исторіей искусства, то и будемъ о немъ судить такъ, какъ онъ представляется намъ какъ художникъ.

Въ произведеніяхъ Фра Филиппо, исполненныхъ имъ по возвращеніи во Флоренцію, стали мало по малу развиваться присущія его стилю особенности. Онъ начинаетъ выказывать большое искусство въ композиціи, надѣляя дѣйствующихъ лицъ полнымъ жизни, правдивымъ выраженіемъ. Его типы уступаютъ типамъ Мазаччіо въ достоинствѣ, но онъ восполняетъ это извѣстной нѣжностью и красотою. Въ изображеніи нагаго тѣла онъ еще держится манеры старыхъ тосканскихъ мастеровъ и не слѣдуетъ современнымъ ему реалистамъ Уччелли и Кастаньо; предоставляя имъ точное воспроизведеніе

анатомическихъ подробностей, онъ не впадаетъ въ ихъ грубость и некрасивость, и его рисунокъ замѣчательной чистоты и оконченности. Кромѣ Мазаччіо, на него вліяютъ современныя скульптурныя произведенія; въ группировкѣ Мадонны съ Младенцемъ онъ слѣдуетъ примѣру Донателло, Луки делла Роббіа и Дезидеріо да Сеттиньяно; даже моделировка лицъ выглядываетъ такъ, какъ будто онъ срисовывалъ ихъ не съ живыхъ людей, а съ барельефа. Лицу даетъ онъ обыкновенно умѣренный овалъ; фигуры его, особенно женскія, сухощавы и очень отличаются отъ почти лишенныхъ шеи толстенькихъ дѣтей, которыхъ онъ рисуетъ. Драпировки одеждъ широки, просто задуманы и изобилуютъ различными украшеніями; по краямъ ихъ встрѣчаются часто золотыя вышивки. Въ ландшафтахъ держится полнаго вкуса средины между изобиліемъ скученныхъ подробностей реалистовъ и наивными общими мѣстами Фра Анжелико и Мазолино. Архитектурная обстановка богато орнаментована, не безъ примѣси классическихъ вліяній, но рѣдко правильна въ размѣрахъ.

Всего же болѣе обрисовывается его мастерство въ колоритѣ и тщательной отдѣлкѣ. Тона, которыми онъ моделируетъ, сильны, свѣтлы и какъ-то весело-ясны; въ этомъ съ нимъ никто не сравнится изъ современниковъ. Въ его свѣтлыхъ тонахъ какъ бы трепещетъ та радость жизни, которую художникъ воспринимаетъ впечатлительной душой своей, и ею влечетъ онъ насъ неотразимо къ себѣ! Тонко понимаетъ онъ тайну распредѣленія свѣта и тѣни.

Во Флоренціи, по возвращеніи его изъ Падуи, мы уже видимъ Фра Филиппо утратившимъ цѣломудріе первыхъ своихъ произведеній. Кругомъ его свѣтская атмосфера и соблазнительный воздухъ. Но онъ не падаетъ; до конца дней своихъ онъ остается великимъ мастеромъ.

Великимъ мастеромъ, не утратившимъ своихъ особенностей, является онъ и въ своихъ монументальныхъ созданіяхъ, особенно въ послѣднемъ, въ томъ изображеніи „Вѣнчанія Богородицы“ въ Сполетто, въ которомъ величіе сюжета какъ бы преобразило все то земное, чѣмъ была преисполнена богатая, впечатлительная, нѣжная, страстная, но въ высшей степени художественная натура Фра Филиппо!

Благовѣщенье въ S. Lorenzo во Флоренціи можетъ служить нагляднымъ образцомъ переходнаго стиля отъ дышущихъ еще атмосферою монастыря первоначальныхъ работъ Фра Филиппо къ его позднѣйшимъ произведеніямъ. Особенность этой композиціи та, что архангела Гавріила сопровождаютъ еще два ангела, и Марія нѣсколько утратила выраженіе благочестія и невинности: она смотритъ женщиной.

Въ 1438 году, какъ мы знаемъ изъ письма Доменико Венеціано къ Пієтро Медичи, Фра Филиппо занятъ расписываньемъ иконы для S. Spirito, „за которой если даже онъ будетъ сидѣть день и ночь, то и тогда онъ не окончитъ ея впродолженіи 5 лѣтъ“. Эта икона, сохранявшаяся въ S. Spirito до 1812 года, теперь составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній Луврской галлереи. Это одно изъ значительнѣйшихъ произведеній Фра Филиппо, возвысившагося въ немъ, несмотря на реалистическое направленіе, до строго художественнаго стиля и съумѣвшаго свободно-задуманный, воспринятый изъ жизни типъ довести до торжественнаго религіознаго выраженія.

Богоматерь изображена стоящею на ступеняхъ престола подъ сѣнью тройной арки, среди ангеловъ и архангеловъ. Колѣнопреклоненнымъ святымъ предла-

гаетъ Она Младенца Христа для поклоненія. Сзади престола видны головы небожителей. Все пространство послѣдняго плана ограничено низкой стѣнкою, надъ которой голубѣетъ чистое небо. Пределла этой иконы съ изображеніемъ Благовѣщенья сохраняется въ Флорентинской академіи.

Одновременно съ этой иконой Фра Филиппо рисуетъ по заказу Карло Марцуппини „Вѣнчаніе Богородицы“ въ соприсутствіи колѣнопреклоненныхъ вкладчиковъ и четырехъ бернардиновъ; по сторонамъ играющіе на инструментахъ ангелы. Эта икона находится теперь въ Латеранскомъ музеѣ.

Черезъ два года онъ получаетъ заказъ отъ женскаго монастыря S. Ambrogio во Флоренціи написать для нихъ запрестольную икону съ изображеніемъ „Вѣнчанія Богородицы“. Эта икона находится теперь въ Флорентинской академіи и принадлежитъ къ лучшему, что было когда либо исполнено художникомъ. Поэтому мы остановимся на ней нѣсколько долѣе. (См. рис. № 15).

Въ этой иконѣ ярко выступаютъ особенности его таланта: полное отсутствіе оффиціозной, условной святости и церковныхъ требованій, но наивное благочестіе, смѣшанное съ радостнымъ наслажденіемъ земной красотой. Торжественное событіе изображено не въ безграничномъ пространствѣ небеснаго свода, а въ архитектонически ограниченномъ помѣщеніи, родъ базилики въ стилѣ ранняго Возрожденія. Болѣе широкое, нежели высокое пространство сверху замыкается, какъ и въ Луврской иконѣ тремя арками; подъ среднею, болѣе высокою, Богъ-отецъ въ папскомъ облаченіи возлагаетъ вѣнецъ на голову опустившейся передъ Нимъ на колѣна Богоматери. Лицо ея, полное прелести, нарисовано въ профиль.

Толпы святыхъ и ангеловъ наполняютъ все остальное пространство; между святыми мы видимъ Іова, Св. Мартына въ епископскомъ облаченіи, Лаврентія и др. На первомъ планѣ справа Іоаннъ Креститель, слѣва Св. Амвросій. Особенно разнообразна группа у подножія престола среди перваго плана. Изъ нея выдѣляется прекрасная, прямо взятая изъ жизни женщина; она на колѣнахъ, взоръ ея, вмѣсто того, чтобы созерцать торжественное событіе, обращенъ на зрителя; въ этомъ взорѣ столько симпатичнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ сознательно серьезнаго, какъ бы вопрошающаго выраженія. Около нея двое дѣтей; подимому, это ея дѣти. Къ ней наклоняется кармелитскій монахъ, и въ немъ мы узнаемъ изображеніе самого художника; онъ самъ какъ бы подтверждаетъ это, давъ въ руки стоящему передъ нимъ ангелу легенду съ надписью: Is perfecit opus, т. е. вотъ этотъ нарисовалъ эту картину. Навѣрно можно сказать, что эта женщина съ дѣтьми близка сердцу художника.

Оба боковыя пространства наполнены ангелами; это не эфирныя созданія Анжелико! Какъ живые люди, твердо стоятъ они на ногахъ; на ихъ бѣлокурыхъ локонахъ вѣнки изъ розъ, въ рукахъ на длинныхъ стебляхъ лилии; и эти колеблющіеся стебли, и линіи бѣлыхъ длинныхъ одеждъ, и дышущія дѣтской наивностью и чистотой прелестныя лица, все это тонетъ въ чудномъ колоритѣ, богатомъ свѣтлыми и прозрачными тонами. Доминирующіе цвѣта, бѣлый и голубой, еще увеличиваютъ ясное впечатлѣніе колорита, заставляющее забыть нѣсколько тяжелую и скученную композицію. Выдѣлка формъ, какъ въ подробностяхъ головъ и рукъ, такъ и въ одеждахъ, мастерская; всякая линія правильно задумана и исполнена съ полнымъ знаніемъ, характерна и выразительна.

15

Мірской, свѣтскій характеръ даетъ этой иконѣ композиція, а не выраженія лицъ. Дѣйствительно, всѣ присутствующіе, святые и ангелы, также и стоящая на колѣнахъ женщина, смотрятъ не на „Вѣнчаніе", а на зрителя, и вниманіе его поражается не главнымъ дѣйствіемъ, а развлечено богатствомъ проявленій земной красоты и прелести, праздничнымъ убранствомъ одеждъ и притягивающимъ къ себѣ какими-то чарами колоритомъ.

Эта икона — полное выраженіе вполнѣ развившагося стиля Фра Филиппо и принадлежитъ къ самымъ лучшимъ и характернымъ произведеніямъ флорентинской школы XV вѣка. Художникъ работалъ надъ нею около 5 лѣтъ. Плату за нее, 200 флорентинскихъ лиръ, онъ получилъ въ 1447 году.

Фра Филиппо переселяется въ Прато въ 1456 году; слѣдовательно, еще 10 лѣтъ проводитъ онъ во Флоренціи послѣ окончанія иконы „Вѣнчанія Богородицы". Къ этому времени относятся тѣ картины, которыя можно видѣть въ различныхъ музеяхъ Италіи и Европы, и въ которыхъ выразился уже окончательно образовавшійся стиль художника. Бо̀льшая часть изъ нихъ находится все-таки во Флоренціи и въ Прато. Кому неизвѣстно изображеніе Маріи съ Младенцемъ, котораго приподымаютъ на рукахъ два ангела? (этой картины существуетъ 3 экземпляра и кромѣ того въ Уффиціяхъ хранится превосходный рисунокъ). Здѣсь индивидуально-реалистическое слилось съ духовнымъ выраженіемъ силою прелестнаго выполненія и очаровательной окраской. Изъ картинъ, изображающихъ Мадоннъ, особенно хороша находящаяся въ галлереѣ Питти. Подражая скульпторамъ Донателло и Лукѣ делла Роббіа, художникъ даетъ картинѣ круглую форму и въ этомъ кругломъ пространствѣ разви-

ваетъ свою композицію. Передъ нами поколѣнное изображеніе Богоматери; на рукахъ ея Младенецъ; его занимаетъ гранатовое яблоко, которое держитъ Марія. На заднемъ планѣ — изображеніе Рождества Богородицы: Св. Анна на родильномъ ложѣ, окруженная прислужницами; новорожденнаго принимаетъ повитуха; въ комнату входятъ женщины съ подарками; стройная дѣвушка несетъ корзину на головѣ. А направо видна улица, гдѣ художникъ нарисовалъ встрѣчу Іоакима съ Анной. Главная группа картины, Богоматерь съ Младенцемъ, напоминаетъ композицію Донателло. Типъ головы овальный и обработанъ такъ, какъ бы срисованъ съ барельефа. Шея, какъ обыкновенно у женскихъ фигуръ Фра Филиппо, длинная; у Младенца же напротивъ слишкомъ короткая; обработка тѣла и рисунокъ указываютъ на то время, когда то, что прежде выражалось въ мраморѣ, теперь стало изображаться красками. Но несмотря на это, вся группа Матери съ Младенцемъ задумана прекрасно; въ ней нѣтъ вдохновенной прелести созданій Анжелико, но нѣтъ и слѣда неподвижности символическихъ, традиціонныхъ изображеній тречентистовъ. Передъ нами кроткая, любящая мать! Это тотъ типъ новой иконографіи, который вытѣснитъ условныя изображенія. Фра Филиппо первый даетъ извѣстный тонъ послѣдующимъ изображеніямъ. Эту обширную тему материнской любви едва исчерпаютъ послѣдующіе живописцы; она будетъ любимой и самой дорогой темой Рафаеля; въ ея развитіи выкажется ея неисчерпаемое содержаніе.

Сцена „Рождества Богородицы“, помѣщенная художникомъ на заднемъ планѣ, обставлена выраженіемъ домашней семейной радости, участіемъ друзей и близкихъ,

а самое размѣщеніе фигуръ снова говоритъ о томъ, что Фра Филиппо много изучалъ барельефный стиль современныхъ скульпторовъ и часто придерживался его.

Упомянемъ еще о написанной по заказу Geminiano Inghirami иконѣ, изображающей *Смерть Св. Бернарда* и находящейся теперь въ Прато; объ иконѣ, изображающей легенду *о поясѣ Богородицы*, нарисованной для монастыря Св. Маргариты (тоже въ Прато); о небольшой картинкѣ, сохраняющейся въ Флорентинской академіи, съ изображеніемъ *Св. Августина* и мн. другихъ. Всѣ онѣ, несмотря на прекрасное исполненіе, не достигаютъ высоты стиля прежде исполненныхъ имъ работъ. Лучшей все-таки остается „Вѣнчаніе Богородицы". Перейдемъ къ его монументальнымъ работамъ.

Съ 1456 года Фра Филиппо переселяется въ Прато, куда онъ приглашенъ расписать фресками главную капеллу собора. Работа его часто прерывается поѣздками во Флоренцію и Перуджію. Вѣроятно къ этому времени относится романическій эпизодъ его жизни, сдѣлавшійся общимъ мѣстомъ направленныхъ противъ личности художника обвиненій. Рисуя икону для монахинь монастыря Св. Маргариты, онъ видитъ одну послушницу, дочь флорентинскаго купца Франческо Бути, Спинетту и влюбляется въ нее. Получивъ позволеніе настоятельницы монастыря рисовать съ этой Спинетты, онъ пользуется этимъ и соблазняетъ молодую дѣвушку (ей впрочемъ было тогда 24 года). Онъ увозитъ ее изъ монастыря и всю жизнь они не разстаются. У нихъ родился сынъ, извѣстный впослѣдствіи живописецъ — Филиппино Липпи.

Если бы мы не имѣли въ рукахъ подлиннаго документа, подтверждающаго это происшествіе, мы готовы

были бы видѣть въ немъ легенду, имѣющую символическій смыслъ. Развѣ любящая и рождающая сына прекрасная Спинетта не прообразуетъ собою то жизненное, ту плоть и кровь, которыми художникъ оживилъ условныя и абстрактныя изображенія тречентистовъ? Любовь и красота сгладили противорѣчія и внесли примиряющій мотивъ, совокупившій въ произведеніяхъ Фра Филиппо церковную тему съ жизнерадостной красотой.

Фрески собора въ Прато были окончены въ 1460 году. Содержаніе ихъ — событія изъ жизни покровителя флорентинской республики, къ которой принадлежалъ городокъ Прато—*Іоанна Крестителя*; на противоположной стѣнѣ *событія изъ жизни Св. Стефана*, покровителя Прато. По парусамъ крестоваго свода обширной капеллы изображенія 4 Евангелистовъ съ ихъ атрибутами и ангелы.

Событія изъ жизни Крестителя занимаютъ собою правую стѣну. Верхняя фреска дѣлится на два поля; въ одномъ—рожденіе Іоанна. Елизавета на родильномъ ложѣ, окруженная прислужницами; повитуха принимаетъ новорожденнаго. Въ другомъ полѣ—Захарій пишетъ на дощечкѣ имя новорожденному; стоящая близь него прислужница держитъ въ рукахъ чернильницу. Въ слѣдующей фрескѣ совмѣщены четыре эпизода: прощаніе юноши Іоанна съ родителями передъ его отправленіемъ въ пустыню; горячая молитва колѣнопреклоненнаго Іоанна; одинокое странствованіе по пустынѣ и проповѣдь собравшемуся народу. На нижней фрескѣ изображенъ пиръ у Ирода. За трехсторонникъ столомъ въ роскошно убранномъ помѣщеніи толпа гостей. Саломея носится передъ ними въ увлекательной пляскѣ. Справа она же, колѣнопреклоненная, подаетъ Ироду на блюдѣ голову Іоанна.

Двѣ дѣвушки замѣчательной красоты на переднемъ планѣ въ испугѣ и ужасѣ держатся другъ за друга. Великолѣпіе костюмовъ, особенно головныхъ уборовъ сидящихъ за столомъ гостей, богатое убранство комнаты и стола вазами и утварью, лица присутствующихъ, то объятыхъ ужасомъ, то слѣдящихъ за бѣшенною пляской Саломеи, дѣлаютъ впечатлѣніе чего-то вакхическаго и неспокойнаго, при замѣчательныхъ красотахъ частностей и мастерскомъ совершенствѣ исполненія. Эти фрески очень пострадали отъ времени: содержаніе верхнихъ едва можно разобрать; но и то немногое, что мы видимъ, указываетъ на замѣчательно искусную группировку отдѣльныхъ сценъ и на счастливое размѣщеніе лицъ въ данномъ пространствѣ. Приступая къ обширной, монументальной работѣ, Филиппо Липпи вспомнилъ композиціи Мазаччіо и, кромѣ того, принципъ непринужденности и естественности, съ которыми изображенныя имъ лица образуютъ группу, онъ развиваетъ далѣе. Онъ первый устанавливаетъ такъ называемую пирамидальную группировку, столь любимую впослѣдствіи Фра Бартоломео и Микель Анжело. И благодаря ей, трудно оторваться отъ группы — прощаніе юнаго Крестителя съ родителями: наклонившаяся Елизавета, въ послѣдній разъ прижимающая къ своей груди дорогаго сына, и смотрящій на нихъ сверху Захарій, стоя сзади нихъ—все это составляетъ теченіемъ скрещивающихся линій такую цѣльную группу, которую можно дѣлить какъ угодно, не нарушивъ ея гармоніи. При этомъ выражено соотвѣтствующее всякой отдѣльной фигурѣ чувство; а прелесть движеній и формъ возвышается еще тонкимъ, прочувствованнымъ исполненіемъ. Не можемъ не упомянуть и о композиціи, изображающей нѣмотствующаго Захарія. Дѣ-

вушка съ чернильницей позою и широкими, смѣлыми складками своей одежды напоминаетъ Микель-Анжелевскія созданія.

На противоположной стѣнѣ—событія изъ *жизни Св. Стефана.* И этотъ циклъ начинается сверху изображеніемъ сцены его рожденія. Мать его лежитъ на ложѣ; слѣва служанка съ корзиною на головѣ; другая около постели. Демонъ подмѣниваетъ новорожденнаго у заснувшей кормилицы; стоящій около него мальчикъ крикомъ зоветъ на помощь. Въ слѣдующей фрескѣ — спасеніе ребенка; затѣмъ посвященіе его епископомъ въ діаконы; далѣе, онъ изгоняетъ бѣса, проповѣдь въ синагогѣ и *плачъ надъ его тѣломъ.* Сцены суда и казни опущены. И эти фрески тоже очень пострадали; едва-едва можно догадаться о ихъ содержаніи. Лучше всего сохранилась послѣдняя, къ великому счастью всѣхъ любящихъ искусство, ибо она принадлежитъ къ замѣчательнѣйшимъ произведеніямъ итальянской живописи. Въ ней Фра Филиппо выказалъ всю свою силу, какъ колористъ, и все свое техническое совершенство въ рисункѣ; кромѣ того, широта замысла и величіе формъ невольно поражаютъ всякаго.

Святой лежитъ среди церкви на торжественно убранномъ ложѣ; въ его головахъ и у ногъ сидятъ двѣ плакальщицы-старухи. Лица ихъ поразительны выраженіемъ; грубые звуки плача и завываній какъ бы раздаются въ воздухѣ. Слѣва духовный клиръ исполняетъ отпѣвальный обрядъ; справа—группа духовныхъ лицъ, между которыми изображенъ Карло да Медичи, тогдашній пріоръ собора въ Прато; въ стоящемъ близь него кармелитскомъ монахѣ преданіе указываетъ изображеніе самого художника. Группировка толпы, здѣсь изокефаль-

ная, художественна; но нѣтъ въ ней того единства, которое мы видимъ у Джіотто въ его знаменитой фрескѣ погребенія Св. Франциска. За то ярко выступаетъ сознательное мастерство монументальнаго творчества и сильное чувство природы въ выраженіяхъ лицъ: они говорятъ; ихъ мясистыя губы и сильно дышущія ноздри указываютъ на далеко ушедшее впередъ изученіе формъ и свидѣтельствуютъ о здоровомъ и трезвомъ геніи художника.

На склонѣ дней своихъ Фра Филиппо пришлось предпринять другую монументальную работу: его призвали въ *Сполетто* расписать фресками абсиду алтарной капеллы собора. Здѣсь въ полѣ полукруглаго купола нарисовалъ онъ снова *„Вѣнчаніе Богородицы“*; подъ ней—*Ея Успеніе;* слѣва—*Благовѣщенье;* справа—*Рождество Христово.* Въ Благовѣщеніи ангелъ является позади Дѣвы; удивленная и испуганная, она слушаетъ поразившее ее посланіе. Въ Рождествѣ онъ повторяетъ, въ бо́льшемъ только размѣрѣ, мотивъ своихъ юношескихъ произведеній — колѣнопреклоненной Маріи въ обожаніи рожденнаго Ею лежащаго на землѣ Христа. *Успеніе Богоматери* — прекрасная композиція въ родѣ плача надъ тѣломъ Св. Стефана. Но выше всего — это „Вѣнчаніе Богородицы“. Это послѣдняя пѣснь лебедя. Въ ея величественной, строгой и ясной концепціи художникъ доказалъ, что и онъ можетъ возвыситься до созданія, проникнутаго религіознымъ экстазомъ. Мѣсто дѣйствія не ограниченное пространство базилики, а необъятная ширь, преисполненная сіяніемъ и блескомъ небеснаго свода. На престолѣ величественная фигура Бога-Отца въ папской тіарѣ и широкой, роскошной мантіи; Онъ возлагаетъ вѣнецъ на главу склонившейся передъ Нимъ

смиренной и блаженной Маріи; на ней блистающая цвѣтами и драгоцѣнными каменьями мантія; въ сторонѣ ждетъ ее еще незанятый ею престолъ. Толпы ангеловъ въ восторгѣ какъ бы желаютъ проникнуть въ кругъ свѣта, въ которомъ совершается торжественное событіе. Всѣ они въ длинныхъ бѣлыхъ одеждахъ; лица ихъ наивно прекрасны; одни сыплютъ цвѣты, другіе на различныхъ инструментахъ наполняютъ свѣтозарный воздухъ звуками небесныхъ мелодій. Внизу колѣнопреклоненные святые: слѣва — мужи, справа—жены. Свободно духовная красота отдѣльныхъ фигуръ, при великолѣпіи красокъ и простотѣ композиціи, правда нѣсколько симетричной, одухотворяетъ это послѣднее произведеніе Фра Филиппо.

Неровности въ исполненіи другихъ фресокъ этой капеллы объясняются участіемъ Фра Діаманте, ученика и друга Фра Филиппо, тоже кармелитскаго монаха.

Фра Филиппо умеръ въ Сполетто въ 1469 году. Фрески собора были окончены уже послѣ его смерти. Его похоронили въ соборѣ. Флорентинцы требовали себѣ смертные останки своего художника, но сполетанцы не уступили ихъ. Тогда Лоренцо Медичи поручилъ сыну художника Филиппино Липпи воздвигнуть надъ могилою отца памятникъ. Полиціанъ сочинилъ эпитафію, въ которой особенно восхвалялъ художника за его реализмъ. „Сама природа удивлялась образамъ, которые я съ нея срисовывалъ, и сознавала, что я равенъ ей въ творчествѣ!"

И дѣйствительно, Фра Филиппо былъ реалистъ, но не въ смыслѣ Кастаньо или Уччелли. Онъ не жертвуетъ внѣшнимъ цѣлямъ внутреннимъ содержаніемъ, а обусловливаетъ свои созданія вѣрнымъ наблюденіемъ при-

роды, особенно ея свѣтлыхъ и красивыхъ проявленій, одухотворяя воспринятое впечатлѣніе силою любвеобильнаго сердца. Онъ держится религіозныхъ темъ, возвышаясь иногда, какъ мы это видѣли въ послѣднемъ его произведеніи, до величія религіознаго творчества, но чаще онъ останавливается на темахъ, дающихъ полный просторъ его влеченію къ красотѣ всего живаго; любимый его сюжетъ — изображеніе Мадонны. Въ ея чертахъ желаетъ онъ изобразить дорогую ему Спинетту и все то счастье, которое она дала ему, оторвавъ отъ аскетизма монастырской жизни къ семейнымъ радостямъ. Во многихъ его картинахъ видятъ ея портреты; но странно, всѣ они не похожи другъ на друга. Но въ нихъ есть и общее: это то радостное, красивое и правдивое, которымъ они всѣ преисполнены. Фра Филиппо никогда не изображалъ античныхъ сюжетовъ, но греческое міровоззрѣніе какъ бы сквозитъ въ его нѣсколько языческой природѣ. И насъ въ его произведеніяхъ влечетъ неудержимой силою именно эта радость бьющейся жизни, выражающаяся у него изящнымъ рисункомъ контура и чуднымъ, какъ бы соблазняющимъ колоритомъ. Техника его картинъ—это лучшее, что когда либо сдѣлано было al tempera. Въ фрескѣ также немногіе превзошли его.

Фра Филиппо всю жизнь оставался монахомъ; монахомъ онъ значится въ спискѣ умершихъ кармелитскихъ братій. Рѣзкимъ контрастомъ рисуется его веселая и здоровая фигура рядомъ съ Анжелико, въ слезахъ и молитвѣ создававшаго идеальныя изображенія Распятаго. Но оба они служатъ характерными выразителями своего времени, богатаго противорѣчіями. Изображенія религіознаго экстаза не могли идти далѣе откро-

веній фіезоланскаго монаха; онъ былъ послѣдній ихъ выразитель.

Спинетта сдѣлалась любимою подругою художниковъ! Какъ новая муза, удерживаетъ она своими очарованіями порывающихся въ область безтѣлеснаго, и неистощима она въ чарахъ, которыми изукрашиваетъ природные инстинкты! Великъ будетъ тотъ, кто, вкусивъ отъ этихъ чаръ, будетъ въ силахъ возмѣстить въ себѣ и идеалы своего времени! Вѣдь въ этихъ чарахъ — все разнообразіе видимой природы, все богатство ощущеній и восторговъ, любви и самоотверженія. Земное вступаетъ въ свои права, но не обнаженное анализомъ науки, а увѣнчанное цвѣтами радости и красоты; и первую улыбку земнаго понялъ и воспроизвелъ немного сбившійся съ своего пути монахъ и поэтому-то такою неотразимою силою влекутъ насъ къ себѣ его произведенія.

Новую область для художественнаго воспроизведенія открываетъ многосторонній, разнообразный, хотя и не столь талантливый, какъ Фра Филиппо, Сандро Боттичелли. Ко всѣмъ даннымъ ему природой дарованіямъ онъ присоединяетъ обширное литературное образованіе. Къ религіознымъ темамъ онъ относится уже не наивно, а вноситъ въ свои воззрѣнія извѣстную долю скептицизма; одно время онъ даже обвиняется въ ереси за своеобразное изображеніе „Вознесенія Богоматери". Онъ одинъ изъ первыхъ итальянскихъ граверовъ; онъ иллюстрируетъ Данта: гравюры изданія 1481 года принадлежатъ ему или исполнены по его рисункамъ. По одной надписи на одной изъ его картинъ видно, что и греческій языкъ былъ ему не чуждъ. Цѣлый рядъ его

произведенiй указываетъ на обширное знакомство съ классической древностью, а разнообразiе его темъ—на его многосторонность; и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ одаренъ въ высшей степени поэтической натурой. Поэтическiе мифы древности онъ воспроизводитъ самостоятельно; красоту нарисованныхъ имъ Венеръ и нимфъ онъ создаетъ въ духѣ собственнаго на нихъ воззрѣнiя, а не копируетъ ихъ съ древнихъ статуй и барельефовъ. Подобно Баярдо или Арiосто, онъ остается итальянцемъ своего времени, внося въ эти композицiи свое чувство гармонiи и красоты, выросшее на родной почвѣ, взлелѣянное роднымъ воздухомъ. Древнихъ героевъ онъ одѣваетъ въ итальянскiе костюмы, окружаетъ ихъ итальянской природой, и тотъ лѣсъ, среди котораго шествуетъ изображенная имъ торжествующая весна, шумитъ таинственной поэзiей среднихъ вѣковъ; это первые мотивы романтизма новаго времени, появляющiеся въ области живописи. Онъ первый сталъ рисовать портреты самостоятельной картиной. Въ его искусствѣ совокупились полурелигiозное и получувственное искусство Фра Филиппо съ реализмомъ школы Поллайоли и Верроккiо, при личномъ талантѣ, страстномъ и преисполненномъ фантастическихъ мечтанiй.

Настоящее его имя Alessandro Filipepi; Боттичелли онъ названъ по крестному отцу, ювелиру, въ мастерской котораго онъ провелъ нѣкоторое время. Онъ родился въ 1446 г. Отецъ его Mariano Filipepi имѣлъ средства и могъ дать сыну тщательное гуманистическое образованiе. Но молодому Сандро (уменьшительное Алессандро) не далось сдѣлаться ученымъ; фантазiя влекла его къ искусству. Отданный въ ученiе въ мастерскую ювелира, онъ остается тамъ недолго, живопись нравится

ему болѣе усидчиваго занятія отдѣлкой металловъ, и онъ идетъ къ Фра Филиппо Липпи, какъ къ самому извѣстному мастеру своего времени, и дѣлается его ученикомъ. Образованіе въ двухъ школахъ, совершенно противоположныхъ по своимъ воззрѣніямъ на искусство, дало Сандро возможность современемъ расширить свой художественный горизонтъ. И онъ какъ бы переживаетъ всѣ судьбы развивающагося въ его время искусства. Родившись еще при жизни Анжелико, онъ видитъ, какъ религіозныя изображенія подъ кистью Фра Филиппо принимаютъ жизненную оболочку и свѣтскій характеръ; онъ видитъ пріемы al tempera, почти доведенные до совершенства; ему удобно слѣдить за успѣхами и неудачами новыхъ опытовъ наложенія красокъ; онъ свидѣтель успѣховъ на поприщѣ анатоміи и перспективы; онъ непосредственный участникъ направленія, явившагося слѣдствіемъ металлической техники, и его воспріимчивая натура все это усвоиваетъ; нѣтъ ничего удивительнаго, что по смерти Фра Филиппо онъ уже считается лучшимъ живописцемъ Флоренціи; ему въ это время только 23 года. Раннее его самостоятельное произведеніе — аллегорическое изображеніе добродѣтели Fortitudo — нарисовано еще подъ вліяніемъ Поллайоли. Оно находится въ Уффиціяхъ и помѣщено рядомъ съ произведеніемъ упомянутаго художника. Въ терпкой строгости этой колоссальной Virago, сидящей въ нишѣ съ желѣзною палицей въ рукахъ и роскошнымъ шлемомъ на головѣ, не видно еще вліянія Фра Филиппо. Она выполнена въ характерѣ школы металлической техники, школы Поллайоли и Верроккіо. Но изображенія Мадоннъ, относящихся къ этому времени, создаются уже подъ вліяніемъ кармелитскаго монаха.

Сандро дѣлается однимъ изъ любимцевъ Медичи и другихъ знатныхъ флорентинскихъ фамилій. Вліяніе этихъ богатыхъ заказчиковъ, большею частью образованныхъ и любящихъ искусство, незамѣтно измѣняетъ характеръ дѣятельности художниковъ. Во времена Джіотто и его послѣдователей искусство служило странѣ, городу и народу даже тогда, когда художники рисовали иконы и фрески въ капеллахъ, принадлежащихъ частнымъ лицамъ. Произведенія ихъ оставались общимъ достояніемъ. Всякій могъ имъ молиться и ими наслаждаться, и художникъ оставался свободенъ отъ вліяній вкуса и фантазій частныхъ лицъ. Художникъ выбиралъ темы, находившія сочувствіе въ общей массѣ народа, онъ принаравливался къ общему требованію, и монументальность этихъ произведеній не требовала виртуозности исполненія. Но въ концѣ XV вѣка обстоятельства измѣнились. Воздвигаемые богатыми людьми дворцы потребовали живописныхъ украшеній и художникъ подчинялся личному вкусу заказчика: онъ рисовалъ то, что ему указывали. Въ этихъ дворцахъ нѣкоторые устраивали домашнія капеллы; гдѣ же не было капеллы, тамъ желали имѣть изображеніе священнаго событія въ отдѣльной картинѣ и помѣщали эту картину въ какой нибудь любимой комнатѣ. Вотъ обстоятельства, вліявшія на превращеніе иконъ въ картины. Медичи были первыми, направившими художниковъ на этотъ путь, и первымъ слѣдствіемъ этого направленія было то, что монументальность начала мало по малу уступать мѣсто тщательной отдѣлкѣ и виртуозности. Но для монументальнаго искусства оставались еще храмы, капеллы, обширныя залы синьорій и общественныхъ зданій. Въ это время строился въ Римѣ Ватиканъ и готовилъ свои

своды и стѣны для созданій мало по малу обрѣтающаго и наконецъ обрѣтшаго образъ идеаламъ своего времени искусства.

Развивающееся обыкновеніе украшать дворцы картинами вызываетъ дѣятельность Боттичелли, тѣмъ болѣе, что никто кромѣ него не могъ такъ разнообразить свои сюжеты, почерпаемые имъ и изъ Священной исторіи, и изъ новеллъ, и изъ древней мифологіи, и наконецъ изъ собственнаго воображенія. Никто болѣе Боттичелли не способствовалъ популяризаціи искусства. Наконецъ ему приходилось исполнять и чрезвычайные заказы: такъ въ 1478 году Медичи поручаютъ ему нарисовать на наружной стѣнѣ Bargello казненныхъ заговорщиковъ Pazzi, отъ руки которыхъ палъ Джуліано Медичи.

При такомъ разнообразіи задачъ безграничная фантазія художника могла бы выйдти изъ границъ, но ее умѣряла точность и твердость рисунка, вынесенная имъ изъ школы золотыхъ дѣлъ мастера. Ея-то вліяніе сдерживало его въ выраженіи движеній, въ различныхъ излишествахъ и придало его техникѣ силу твердыхъ основаній. Опыты различныхъ способовъ наложенія красокъ заставляютъ его держаться общихъ свѣтлыхъ и прозрачныхъ тоновъ, лучше смѣшивать свои краски и налагать ихъ ровною, сочною и увѣренною кистью.

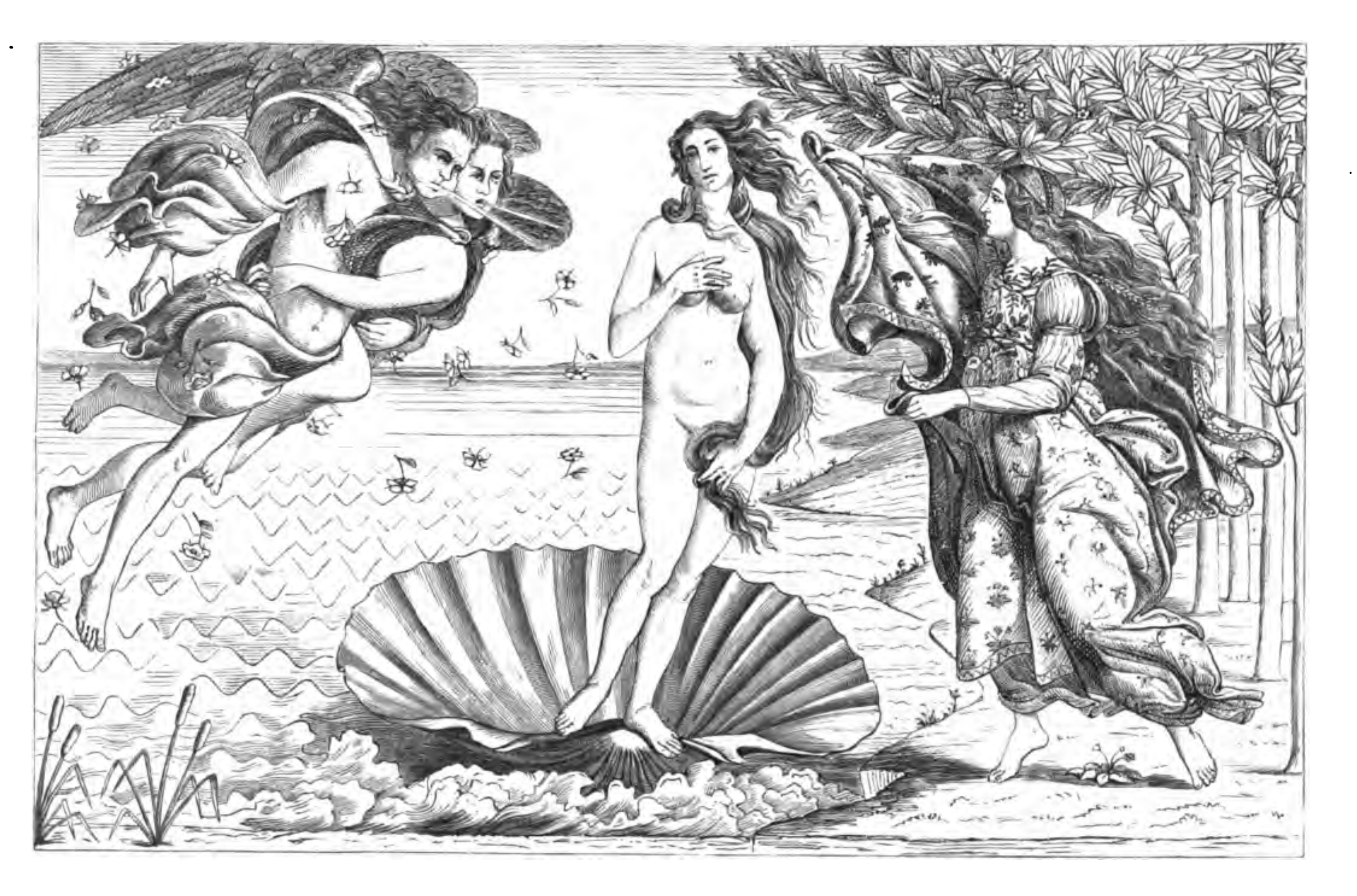
Вооруженный такими данными, Сандро вводитъ въ область живописнаго темы, заимствованныя изъ классической древности, изъ новеллъ, и наконецъ созданія собственной фантазіи; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ продолжаетъ дѣло Фра Филиппо, держась религіозныхъ сюжетовъ, и въ фрескахъ передаетъ обширныя композиціи, преисполненныя прелестныхъ частностей и красоты. Но не въ одной изъ нихъ онъ не возвысился до величавой про-

стоты композицій Мазаччіо. Произведенія его очень различнаго достоинства, и оцѣнка ихъ много зависитъ отъ личной симпатіи тѣхъ, кто его изучаетъ. Въ этой личной симпатіи особое значеніе имѣетъ часто повторяющійся у Сандро типъ лица, по которому сейчасъ можно узнать его произведеніе. Несмотря на кажущуюся реальность, этотъ типъ до того неуловимъ, что трудно рѣшить съ кого онъ взятъ художникомъ: съ мужескаго или женскаго лица? Встрѣться онъ только одинъ разъ, его можно бы было принять за портретъ; но Сандро очень часто повторяетъ его, и мы встрѣчаемъ его и въ его Мадоннахъ, и въ Венерахъ, и въ изображеніи ангеловъ. Кому нравится этотъ типъ, въ которомъ преобладаетъ чувственное выраженіе при удивительной мягкости и граціи, болѣе соотвѣтствующій фантастическимъ или античнымъ изображеніямъ, нежели Мадоннамъ, тотъ находитъ безконечное наслажденіе въ произведеніяхъ Сандро.

Для Лоренцо Медичи Сандро рисуетъ Минерву; виллу Кастелло Козимо Медичи онъ украшаетъ фресками, изображающими мифологическія сцены. „Per la città in diverse case fece... femine ignude assai“, т. е. для различныхъ домовъ онъ нарисовалъ много голыхъ женщинъ, говоритъ объ немъ Вазари.

Изъ сохранившихся картинъ съ античнымъ содержаніемъ первое мѣсто занимаетъ „Рожденіе Венеры“. (См. рис. № 17). Она украшала прежде виллу Кастелло, теперь же находится въ Уффиціяхъ. Видѣлъ ли гдѣ подобное изображеніе Сандро или создалъ его, вдохновенный стихами Гомера, мы не знаемъ; но, смотря на картину, невольно приходитъ на память описаніе рожденія Афродиты въ одномъ изъ гимновъ хіосскаго слѣпца:

„на волнахъ шумящаго моря, по ихъ мягко играющей пѣнѣ, зефиръ легкимъ дыханіемъ гонитъ ее, рожденную, къ берегу: хариты и граціи съ любовью встрѣчаютъ ее, прикрывая золотымъ вѣнкомъ и благоуханными одеждами“. Вмѣсто грацій и харитъ Сандро изобразилъ одну только дѣву, одѣтую въ роскошное платье флорентинки, встрѣчающую подъ сѣнью лавровыхъ и апельсинныхъ деревьевъ приплывающую на раковинѣ богиню; а вмѣсто зефира — два другъ друга обнявшіе генія вѣтровъ, летящіе по воздуху; сильнымъ дыханіемъ своимъ они гонятъ по вспѣнившимся волнамъ моря раковину, на которой стоитъ обнаженная, только что явившаяся на свѣтъ богиня, и сыплютъ розаны. Сама Афродита, готовая уже ступить на землю, не античная богиня, а прелестная красавица съ ясно выраженнымъ типомъ лица, свойственнымъ созданіямъ Сандро, и хотя и съ невиннымъ, но загадочно чувственнымъ выраженіемъ. Длинные золотистые волосы прикрываютъ ея наготу; отдѣльныя части тѣла удивительно вырисованы, словно художникъ вычеканивалъ ихъ изъ дорогаго металла, но общее несвязно и не гармонично. Припомнимъ, что это первое живописное изображеніе нагой женщины, нарисованной не съ цѣлью привлечь къ ней взоры во имя нравственнаго значенія, занимаемаго ею въ картинѣ. Боттичелли не былъ еще въ силахъ вызвать образъ во имя одной красоты, образъ, могущій стать рядомъ съ образомъ античной скульптуры. Въ живописи красота нагой женщины предстанетъ только въ Галатеѣ Рафаеля. Но Сандро все-таки избѣгъ и пошлости чисто чувственнаго и реальнаго изображенія, найдя прелестныя и полныя граціи линіи для обозначенія легкихъ, эластическихъ формъ, отъ которыхъ вѣетъ какимъ-то ароматомъ. Волны моря



17

изображены не совсѣмъ реально, но и онѣ, и падающія сверху розы производятъ поэтическое, совершенно соотвѣтствующее гомеровскому гимну впечатлѣніе.

Другая картина Сандро, содержаніе которой заимствовано изъ античнаго міра, это *„Клевета“*. Она также находится въ Уффиціяхъ. Сандро слѣдовалъ Луканову описанію картины Апеллеса, которой греческій художникъ отомстилъ оклеветавшему его передъ царемъ Птоломеемъ Амфилу. Итальянскій художникъ задался мыслью возстановить утраченную картину Апеллеса. Въ залѣ, украшенной статуями и нишами, на богато изукрашенномъ тронѣ возсѣдаетъ судья въ коронѣ, не прикрывающей впрочемъ его длинныхъ ушей, въ которыя *невѣжество* и *сомнѣніе,* изображенныя въ видѣ женщинъ, нашептываютъ свои мысли. *Зависть,* въ видѣ нищенки въ лохмотьяхъ, тоже обращается къ нему съ своими навѣтами. *Клевета,* изображенная чувственно красивой женщиной, и другія двѣ фигуры, представляющія изъ себя *месть* и *обманъ,* тащатъ за волосы по землѣ голаго юношу, держа въ рукахъ факелы. За ними слѣдуетъ отвратительная Мегера; внезапно обернулась она назадъ, увидавъ *„Истину“*, изображенную въ видѣ нагой женщины съ распущенными волосами и съ воздѣтыми къ небу руками, какъ бы свидѣтельствующей о невинности оклеветаннаго. Въ этой картинѣ, символической и темной по содержанію, переполненной подвижностью и безпокойной драпировкой одеждъ, Сандро выказалъ большое знакомство съ античной архитектурой; несмотря на великолѣпіе и тщательную вырисовку орнаментовъ и всего архитектурнаго стафажа съ просвѣтами вдаль, гдѣ виднѣется море, несмотря на тонкій рисунокъ статуй, помѣщенныхъ въ нишахъ, картина не дѣлаетъ того впечат-

лѣнія, которое имѣлъ въ виду художникъ. Голый реализмъ нѣкоторыхъ фигуръ рѣзко противорѣчитъ идеально-символическому содержанію, и слишкомъ ярко выраженная развязность движеній нарушаетъ гармонію композиціи, несмотря на то, что великолѣпно выдержанный задній планъ много способствуетъ единству цѣлаго.

Въ S. Ansano въ Фіезолѣ сохранились 4 небольшія картинки, къ сожалѣнію очень испорченныя. Но въ нихъ нельзя не узнать иллюстрацій тріумфовъ Петрарки. Окруженныя аллегорическими аттрибутами, Любовь, Смиреніе, Время и Религія составляютъ ихъ содержаніе. Символизмъ примѣшивается къ античнымъ формамъ, и отъ подобныхъ изображеній къ сюжетамъ, заимствованнымъ изъ родныхъ новеллъ, переходъ былъ невеликъ. До насъ дошли четыре прелестныя картинки, нарисованныя Боттичелли по случаю свадьбы Pier Francesco Bini съ Лукреціей Пуччи. (Теперь онѣ въ Англіи въ собраніи Barker). Сюжетъ взятъ изъ новеллы Боккаччіо, повѣствующей о похожденіяхъ нѣкоего Nastagio degli Onesti.

Въ послѣднее время открыты были фрески въ villa Lemmi, бывшей Chiasso Macerelli, принадлежавшей семьѣ Торнабуони. Онѣ были нарисованы Сандро по случаю свадьбы Лоренцо Торнабуони съ Giovanna d'Albizzi, той самой Giovanna, которую нарисуетъ Гирландайо на одной изъ своихъ фресокъ въ S. Maria Novella. На одной изъ этихъ фресокъ мы видимъ Джіованну, принимающую трехъ грацій, несущихъ ей дары; на другой 7 наукъ Trivium'a и Quadrivium'a въ видѣ 7 дѣвъ привѣтствуютъ жениха. Въ изображеніи грацій и особенно прелестной Джіованны Сандро выказалъ все свое искусство. Обѣ эти фрески пріобрѣтены Лувромъ.

Легендарный характеръ придаетъ онъ и событіямъ

Библейской исторіи, рисуя ихъ своей тонкой кистью на картинкахъ небольшаго размѣра. Между сокровищами, украшавшими кабинетъ Біянки Капелло, находились именно двѣ небольшія вещицы съ изображеніемъ сценъ изъ жизни Юдифи. Обѣ онѣ сохраняются въ Уффиціяхъ и отличаются удивительно изящнымъ и тонкимъ рисункомъ, строгостью въ выработкѣ изящныхъ складокъ и складочекъ одеждъ, плотно прильнувшихъ къ тѣлу, и легкой и энергической окраской при миніатюрномъ исполненіи. На одной картинкѣ мы видимъ обезглавленнаго Олоферна; на другой изображеніе гордо выступающей героини; за ней служанка, несущая закутанную плащемъ голову тирана.

Затѣмъ оставался только одинъ шагъ къ самостоятельному творчеству, и Сандро рисуетъ собственную фантазію, въ которой поэтически сплелись и мифы древности, и романическій эпосъ, и его собственныя поэтическія грезы. Онъ рисуетъ роскошно-тѣнистый лѣсъ; всюду цвѣты и плоды; и лѣсъ этотъ весь преисполненъ фантастическихъ существъ, какъ бы населяющихъ эфиръ, движущійся между вѣтвей, цвѣтовъ и плодовъ этого очаровательнаго мѣста. Красивый юноша, въ родѣ Меркурія, сбиваетъ плоды съ деревьевъ; три дѣвушки, едва прикрытыя прозрачнымъ газомъ, танцуютъ, легко касаясь своими граціозными членами травы и цвѣтовъ. Кто онѣ: граціи или эльфы? мы не знаемъ. Въ серединѣ картины вся прикрытая длинными одеждами женщина; надъ нею летящій купидонъ съ факеломъ. Затѣмъ выступаетъ главная фигура картины... Стройная, высокая женщина, одѣтая въ роскошныя ткани; въ приподнятой лѣвою рукою полѣ расшитаго платья несетъ она кучу розъ и правою готова захватить ихъ цѣлую массу, что-

бы бросить ихъ ожидающей ее природѣ... Загадочная красота ея полна чарующихъ обѣтованій... это *весна*, вступающая въ свои права, пробуждающая природу, облекающая ее зеленью и цвѣтами, возбуждающая желанія и обѣщающая восторги... „Весна идетъ, весна идетъ...“ вспоминаемъ мы слова поэта при видѣ подобнаго изображенія силы пробужденной природы, передъ которымъ дрогнула бы рука Фра Филиппо. Одна обнаженная кокетливо и выступившая впередъ ея ножка привела бы въ смущеніе неравнодушнаго къ женской красотѣ монаха; онъ заговорилъ бы о дьявольскомъ наважденіи. Правая сторона картины занята нимфой, убѣгающей отъ преслѣдующаго ее генія (синій цвѣтъ его тѣла не намекаетъ-ли на холодный вѣтеръ?). Длинные члены нимфы, не совсѣмъ граціозно движущіеся, сквозятъ сквозь тонкія складки ея газовой туники. Эта картина находится въ Флорентинской академіи и извѣстна подъ названіемъ „*Primavera*“. Въ ней въ живописномъ изображеніи заявили свои права пробуждающіеся инстинкты любви, какъ права всего живаго. Фра Филиппо остановился на изображеніи любви, обезпечивающей семейную радость. Другіе мотивы послышались въ поэтической фантазіи его ученика!

Независимо отъ произведеній, въ которыхъ Сандро указываетъ искусству новыя области живописныхъ изображеній, онъ идетъ по пути, проложенному Мазаччіо и Фра Филиппо. Онъ оставилъ много картинъ религіознаго содержанія, много Мадоннъ въ видѣ иконъ для алтарей и въ видѣ круглыхъ картинъ, слѣдуя въ этомъ случаѣ примѣру, данному его учителемъ Фра Филиппо, и наконецъ, на ряду съ лучшими художниками своего времени Гирландайо, Синьорелли и Перуджино, онъ обез-

печиваетъ себѣ подобающее мѣсто въ Сикстинской часовнѣ своими монументальными фресками, вызывающими восторженное поклоненіе прелестными частностями, несмотря на сосѣдство вышеупомянутыхъ мастеровъ и впослѣдствіи заключившихъ величественный циклъ фресокъ капеллы гигантскихъ созданій Микель-Анжело.

Въ сферѣ религіозныхъ сюжетовъ онъ разработываетъ преимущественно двѣ темы: *„Вѣнчанія Богородицы“* и *„Поклоненія царей“*, и въ нихъ поэтическое вдохновеніе помогаетъ ему возвыситься до величія предположенной себѣ задачи.

Лучшее изображеніе *„Вѣнчанія Богородицы“* находится въ Флорентинской академіи. Форма иконы болѣе высокая, нежели широкая, съ полукруглымъ завершеніемъ. Сцена изображена не въ ограниченномъ пространствѣ базилики, какъ у Фра Филиппо, а среди небеснаго свода. Кроткоблаженная фигура Маріи, воспроизводя собою типъ, свойственный Боттичелли, счастливо противопоставлена полной достоинства, строгой фигурѣ Бога Отца, вѣнчающаго ее, причемъ толпы ангеловъ сыплютъ цвѣты, а хороводъ блаженныхъ дѣтей широкимъ кольцомъ окружаетъ торжественное видѣніе. Въ изображеніи этого небеснаго хоровода Сандро руководствовался прелестными стихами Данта (Рай, пѣснь 30). Внизу на землѣ стоятъ четверо святыхъ мужей: это Креститель, Августинъ, Доминикъ и Алоизій. Сосредоточенно углубленные въ созерцаніе величественнаго зрѣлища, они производятъ величавое впечатлѣніе. Картина вполнѣ выражаетъ изображеніе безконечнаго! Радость небожителей видна на ихъ нѣсколько земныхъ лицахъ; эластичность ихъ движеній и грація возвышаютъ ихъ

прелесть, хотя они и не напоминаютъ чистыхъ, сверхчувственныхъ созданій Анжелико. Какъ бы упитанный ароматами, теребитъ легкій вѣтерокъ ихъ вьющіеся локоны и легкія складки одеждъ. Въ ангелахъ, сыплющихъ цвѣты къ ногамъ Маріи, чувствуется сходство съ ангелами Рафаеля. Причемъ, какъ въ тонкомъ и граціозномъ образѣ Маріи, такъ и въ одеждахъ и въ позахъ ангеловъ Сандро слѣдуетъ образцамъ Фра Филиппо; но въ реалистическихъ подробностяхъ, въ богатствѣ украшеній, наконецъ въ фигурахъ находящихся на землѣ святыхъ видно вліяніе другой школы: голый Іеронимъ, обросшій бородою Креститель и погрузившійся въ созерцаніе Алоизій напоминаютъ школу, развивавшуюся подъ вліяніемъ металлической техники.

Описаніе другой его иконы, написанной для алтаря S. Maria Novella въ прославленіе умершаго главы семьи Медичи великаго Козьмы, даетъ намъ случай указать на другія стороны многообразнаго таланта Сандро. Содержаніе этой иконы: *поклоненіе царей*. Подъ видомъ старшаго царя, преклонившаго свое колѣно передъ Маріей, изображенъ Козьма; за нимъ его свита, толпа изъ старыхъ и молодыхъ, прекрасно группированная; особенно выдѣляется благородный юноша, стоящій впереди. Противъ этой группы справа — свита другаго царя, изображеннаго тоже подъ видомъ одного изъ Медичи; они какъ бы готовятся преклонить свои колѣна; за ними прислоненная къ полуразрушившейся стѣнѣ свита третьяго царя, въ лицахъ которыхъ отражается впечатлѣніе происходящаго. Іосифъ помѣщенъ сзади Маріи, сидящей на возвышеніи подъ навѣсомъ, поддержаннымъ высокими столбами, между которыми видѣнъ уходящій вдаль ландшафтъ; съ другой стороны дерево съ сидя-

щимъ на немъ павлиномъ. Эта икона богата драматическими движеніями и количествомъ индивидуально выдержанныхъ, характерныхъ головъ. Всѣ онѣ пластично переданы и много энергіи въ моделировкѣ. Одежды роскошны и складки ихъ величественны. Чистый рисунокъ, красивый и увѣренный, свѣтлый и ясный колоритъ придаютъ еще болѣе цѣны этой превосходной иконѣ.

Въ петербургскомъ Эрмитажѣ находится небольшая картинка Сандро съ изображеніемъ того же сюжета. Въ ней Марія занимаетъ средину композиціи. Цари приближаются съ своими свитами съ обѣихъ сторонъ. По изящному исполненію это одно изъ лучшихъ украшеній Эрмитажа.

Но Сандро не всегда слѣдуетъ въ иконахъ традиціоннымъ способамъ изображеній. Его современникъ, нѣкто Маттео Пальміери, флорентинскій поэтъ, написалъ стихотвореніе подъ названіемъ „La Città di Vita“, въ которомъ далъ особое значеніе ангеламъ, остававшимся неучастными при паденіи Люцифера. Церковь нашла въ этомъ стихотвореніи ересь, и стихотвореніе было запрещено. Этотъ-то Пальміери заказалъ Боттичелли нарисовать ему „*Успеніе и Вознесеніе Богородицы*“; въ иконѣ Сандро увидали также вліяніе еретическаго ученія Пальміери и велѣли принять ее съ глазъ вѣрующихъ. Теперь она находится въ Глазговѣ и принадлежитъ къ числу удачнѣйшихъ произведеній Сандро. Въ серединѣ иконы изображена гробница, которую только что покинула Богоматерь; кругомъ пейзажъ, вдали видна Флоренція. По сторонамъ апостолы на колѣнахъ, а въ небесахъ передъ Спасителемъ вознесенная Марія, въ кругу радужнаго сіянія; патріархи, святители, пророки, мученики и ан-

гелы двумя рядами окружають видѣніе. Намъ теперь непонятно, чтò въ этой иконѣ найдено было ересью; развѣ своеобразное развитіе темы? Но это былъ первый примѣръ духовной цензуры надъ произведеніемъ искусства.

Сандро Боттичелли оставилъ большое количество изображеній Мадонны. Эту тему онъ разработывалъ и въ видѣ иконъ для алтарей, придерживаясь въ нихъ извѣстныхъ традицій, и въ видѣ круглыхъ картинъ, предназначавшихся для наслажденія какого либо частнаго лица и украшенія внутреннихъ покоевъ его дворца. Въ послѣднемъ случаѣ онъ слѣдовалъ примѣру своего учителя Фра Филиппо Липпи и болѣе нежели кто нибудь сдѣлалъ этотъ родъ изображеній любимымъ. А такъ какъ требованья на нихъ все возростали, то большая ихъ часть рисовалась подъ наблюденіемъ мастера его учениками. Мадоннъ въ видѣ иконъ, исполненныхъ въ торжественной обстановкѣ, Сандро изображаетъ возсѣдающими на богато убранныхъ престолахъ, съ благословляющимъ Младенцемъ на рукахъ, окруженными святыми мужами и славословящими ангелами. Въ лицѣ Богоматери почти всегда повторяется любимый типъ Сандро. Архитектоническій стафажъ дополняетъ композицію. Подобныя иконы сохраняются въ Флорентинской академіи, въ Лондонѣ у Fuller Maitland, въ Мюнхенѣ и въ Берлинѣ. На послѣдней Мадонна изображена возсѣдающей на престолѣ, помѣщенномъ въ богато убранной нишѣ; на нижней ея части нарисованы два невинно смотрящіе, голые ангела, какъ бы скопированные съ античныхъ амуровъ — это первый примѣръ изображенія ангеловъ въ видѣ *putti*.

Къ самымъ симпатичнымъ и характернымъ произведеніямъ Сандро принадлежатъ чаще встрѣчаемыя карти-

ны круглой формы, въ которыхъ Мадонна съ Младенцемъ и окружающіе ихъ ангелы составляютъ замкнутую, въ высшей степени художественную группу. Самая извѣстная изъ этихъ картинъ находится въ Уффиціяхъ подъ оригинальнымъ названіемъ *Мадонны съ чернильницей.* (См. рис. № 16). Марія, одно изъ самыхъ прелестныхъ и симпатичныхъ созданій Сандро, собирается писать въ лежащей на ея колѣнахъ развернутой книгѣ и хочетъ обмакнуть перо въ чернильницу, которую держитъ передъ ней ангелъ; а Младенецъ любовно смотритъ на нее и рученкой своей удерживаетъ руку матери, какъ бы говоря: „довольно писать!" Два ангела держатъ надъ головою Маріи вѣнецъ, къ которому пристегнутъ прозрачный вуаль, ниспадающій легкими складками; еще два ангела смотрятъ вопросительно и наивно. Головы этихъ ангеловъ смотрятъ портретами съ извѣстныхъ юношей; но приданное имъ выраженіе надѣляетъ ихъ идеальной красотой. Общее впечатлѣніе и торжественно, и полно самаго теплаго чувства. Въ линіяхъ и движеніяхъ едва замѣтны колебанія, такъ полна и закончена группировка. Въ одеждахъ много украшеній во вкусѣ Фра Филиппо. Окраска очень свѣтла и прозрачна, хотя и не лишена нѣкоторой пестроты.

Въ Луврѣ есть повтореніе этой картины и еще прелестная Мадонна съ полуодѣтымъ Младенцемъ на рукахъ и маленькимъ Крестителемъ. Подобныя картины находятся въ Флорентинской академіи, въ Прато, въ галлереѣ Корсини въ Римѣ (?) и пр. и пр. Какъ мы уже говорили, большинство этого рода картинъ, находящихся въ настоящее время въ различныхъ галлереяхъ, вышло хотя и изъ мастерской художника, но исполнено его учениками.

Сандро былъ тоже первымъ художникомъ, рисовавшимъ самостоятельные портреты. До него портретныя изображенія извѣстныхъ лицъ помѣщались въ видѣ зрителей какого нибудь событія, бо́льшею частью на фрескахъ; нашъ же художникъ нарисовалъ Медичисовъ даже въ видѣ дѣйствующихъ лицъ изображеннаго событія; и онъ же сталъ первый рисовать портреты отдѣльною картиною. Вазари упоминаетъ о двухъ портретахъ, сдѣланныхъ Сандро: одинъ съ Лукреціи Торнабуони, матери Лаврентія Великолѣпнаго; другой съ знаменитой красавицы, любовницы Джуліано Медичи — „la bella Simonetta“. Портретъ Лукреціи неизвѣстно гдѣ; нѣкоторые думаютъ видѣть его въ экземплярѣ, сохраняющемся въ Берлинѣ. За то 3 экземпляра, изъ которыхъ одинъ въ Лондонѣ, другой въ галлереѣ Питти, а третій у герцога Омальскаго (прежде у Reiset), выдавались за портреты „*bella Simonetta*“. Послѣдній экземпляръ кажется одинъ имѣетъ нѣкоторое право считаться изображеніемъ прелестной флорентинки; мы видимъ ее въ профиль; волосы ея роскошно изукрашены жемчугомъ; по бѣлой лебединой шеѣ вьется змѣя изъ бриліантовъ. Рисунокъ и тщательная законченность отдѣлки въ особенности ювелирныхъ вещей, украшающихъ красавицу выдаютъ стиль работъ Поллайоли и Верроккіо. На экземплярахъ Лондона и галлереи Питти изображены не знатныя, а очень заурядныя, даже некрасивыя женщины, и видѣть въ нихъ портретъ знаменитой флорентинской красавицы было-бы слишкомъ смѣло.

Въ 1481 году папа Сикстъ IV призываетъ Сандро въ Римъ вмѣстѣ съ другими знаменитыми живописцами Италіи для исполненія живописныхъ работъ въ капеллѣ, только что отстроенной флорентинскимъ архитекторомъ Вас-

cio Pontelli. Это была знаменитая съ этого времени *Сикстинская капелла.* При ея постройкѣ архитекторъ, давъ ей обширные размѣры и покрывъ ее такъ называемымъ зеркальнымъ, плоскимъ сводомъ, спускающимся къ стѣнамъ трехъугольными пандативами, разсчитывалъ не на скульптурныя, а на живописныя украшенія. И дѣйствительно, при входѣ въ нее забываешь ея архитектуру, глядя на фрески, занявшія ея стѣны и плафонъ. А гигантскія произведенія Микель-Анжело по плафону и алтарной стѣнѣ заставляютъ забывать и фрески, нарисованныя по боковымъ стѣнамъ, непосредственно подъ полукруглыми окнами; но именно эти-то фрески въ настоящее время интересуютъ насъ: онѣ составляютъ одинъ изъ значительнѣйшихъ памятниковъ итальянскаго искусства XV столѣтія. Для ихъ исполненія призваны были въ Римъ лучшія художественныя силы Италіи: это были Лука Синьорелли, Пьетро Перуджино, Пинтурикіо, Козимо Роселли, Доменико Гирландайо и Сандро Боттичелли. Каждый изъ нихъ несъ сюда особенности своего таланта и той школы, которой онъ былъ представителемъ. Римъ звалъ ихъ на созданіе искусства, долженствовавшаго удовлетворить не мѣстнымъ, но міровымъ потребностямъ. Эту значительнѣйшую задачу времени пришлось разрѣшить не имъ, а послѣдующему за ними поколѣнію. Они остались представителями своего мѣстнаго и обусловленнаго своимъ временемъ искусства. Но все-таки фрески упомянутыхъ кватрочентистовъ, помимо ихъ высокаго художественнаго достоинства, интересны тѣмъ, что по нимъ можно видѣть степень развивающагося искусства и оцѣнить относительное достоинство лучшихъ тогда въ Италіи художниковъ.

По словамъ Вазари, Сандро считался ихъ главою и ему, по всей вѣроятности, принадлежитъ общій планъ работъ и распредѣленіе сюжетовъ. По каждой боковой стѣнѣ размѣщено по шести фресокъ; налѣво онѣ должны были изображать событія изъ жизни Моисея; направо событія изъ жизни Христа въ соотвѣтствіи съ содержаніемъ библейскихъ изображеній. Надъ ними, между окнами, въ нарисованныхъ нишахъ изображенія 28 папъ; большая часть ихъ нарисована Сандро. Кромѣ того, ему принадлежатъ фрески изъ цикла Моисея *вторая* и *пятая* и изъ цикла Христа—*вторая*. Въ этихъ монументальныхъ произведеніяхъ Сандро стоитъ далеко ниже Мазаччіо и Фра Филиппо, несмотря на нѣкоторыя подробности, исполненныя со всѣми присущими ему особенностями, и на поразительную красоту ихъ мѣстами. Реализмъ нѣкоторыхъ сценъ поражаетъ видимымъ противорѣчіемъ съ идеальнымъ принципомъ композиціи, котораго онъ держится. Подобно библейскому разсказу, онъ хочетъ переложить въ образы слѣдующія въ немъ другъ за другомъ строфы. Остановимся передъ второю фреской Моисеева цикла; въ ней Моисей появляется семь разъ: убивающимъ египтянина; убѣгающимъ, прогоняющимъ пастуховъ, обидившихъ дочерей Іетро, желавшихъ напоить свое стадо; снимающимъ обувь при вступленіи въ обѣтованную землю и наконецъ колѣнопреклоненнымъ передъ „несгараемою купиною". Хотя мы и видѣли подобный пріемъ на фрескѣ Фра Филиппо, въ которой Іоаннъ Креститель появляется четыре раза, но тамъ идеальная обстановка не противорѣчила идеальному воззрѣнію. Независимо отъ этой разбросанности композиціи, насъ приковываютъ къ себѣ въ этой фрескѣ прелестныя подробности. Сцена у колодца, помѣщеннаго подъ сѣнью

развѣсистыхъ деревьевъ, съ толпящимися къ водопою овцами представляетъ превосходную идиллію; этого тона будетъ держаться современемъ Рафаель въ своихъ библейскихъ изображеніяхъ. Толпа, окружающая дочерей Іетро, разнообразна характерными лицами *); прелестна фигура закутанной женщины, которая держитъ мальчика за руку; тонкій профиль мальчика съ собачкою въ рукахъ напоминаетъ одного изъ ангеловъ; дѣвушка съ корзиною на головѣ и выразительныя лица и фигуры мужчинъ, старыхъ и молодыхъ, оживляютъ эту группу, а граціозныя фигуры обиженныхъ дѣвушекъ успокоенныхъ уже заступничествомъ молодаго Моисея, добродушно льющаго въ водоемъ изъ кадки воду, придаютъ этой фрескѣ неизъяснимо привлекательное выраженіе. Композиція другой фрески Моисеева цикла яснѣе и проще. Въ ней Сандро изобразилъ *Паденіе Коры* и наказаніе *Дафана, Авирона и сыновей Аарона*. Три разнообразныя сцены, въ которыхъ изображенъ Моисей въ состояніи возбужденнаго гнѣва, прекрасно объединяетъ пейзажъ задняго плана, на которомъ среди развалинъ тонко вырисована Константиновская тріумфальная арка со всѣми своими скульптурными подробностями. Группы же, взятыя отдѣльно, не такъ удачны: скученность и слишкомъ экзальтированныя движенія бросаются въ глаза.

Композиція фрески изъ жизни Спасителя, изображающая *Искушеніе дьяволомъ* Христа, тоже слаба, но отдѣльные эпизоды выступаютъ въ довольно гармони-

*) Фотографъ Алинари во Флоренціи снялъ копіи въ натуральную величину съ лицъ, составляющихъ эту живописную толпу. Для желающихъ насладиться подробностями этой фрески необходимо имѣть эти фотографическія копіи подъ рукою.

ческой и свободной передачѣ благородно-прекрасными мотивами. Въ характеристикѣ лицъ, составляющихъ лѣвую группу картины, такая сила и выразительность, что можно отнести ее къ самымъ трезвымъ и сильнымъ произведеніямъ Сандро. Объединяющимъ въ этой фрескѣ центромъ служитъ не классическое зданіе, а фасадъ храма, напоминающій очень S. Miniato. Съ высоты его дьяволъ соблазняетъ Христа, указывая ему на міръ!

Фрески Сандро, какъ и другія фрески Сикстинской капеллы, представляютъ намъ рубежъ, близь котораго остановилось итальянское искусство XV вѣка. При всей красотѣ частностей, въ нихъ не достигнуто пониманіе общей гармоніи, въ нихъ не видно замкнутой въ самой себѣ простоты величественной композиціи. Завѣтъ Мазаччіо какъ бы забытъ. Недостатокъ стройности, замкнутости въ себѣ самой и простоты восполняется богатыми и роскошными обстановками, оживленными и разнообразными эпизодами. Но роскошные задніе планы не скрадываютъ разбросанности многофигурныхъ сценъ, а живость изображенныхъ движеній часто переходитъ въ рѣзкость и безпокойство, мѣшающее развиваться образу до спокойной, себѣ самой довлѣющей красоты. Сандро болѣе другихъ раздѣляетъ съ своими современниками эти недостатки, и поэтому лучшими его созданіями останутся его спокойныя, мечтательныя Мадонны, окруженныя ангелами.

Въ 1491 году ему поручаютъ очень почетную работу, а именно: украсить мозаикой капеллу Св. Зеновія въ Флорентинскомъ соборѣ. Свой заказъ онъ долженъ былъ раздѣлить съ Доменико и Давидомъ Гирландайо. Но, къ сожалѣнію, мы ничего не можемъ сказать, на сколько столь серьезная задача была по силамъ Сандро. Ра-

бота, прерванная смертью Лоренцо Медичи, дававшаго средства, была оставлена.—Въ томъ же году Сандро былъ въ числѣ судей, рѣшавшихъ вопросъ о фасадѣ собора.

Въ послѣдніе годы своей жизни Сандро представляетъ намъ поучительное зрѣлище: этотъ разнообразный, многосторонній художникъ, открывшій искусству и въ мірѣ древности, и въ области неуловимыхъ ощущеній пробудившагося чувства природы новые пути, первый, рисовавшій мифологическихъ богинь и граціозныя легендарныя сцены, потрясенъ громовой проповѣдью Саванароллы, раздавшейся изъ монастыря Св. Марка противъ всего того, что было жизненной атмосферой художника. Проповѣдникъ звалъ къ суду и показную набожность церкви, и развивающееся язычество въ литературѣ и искусствѣ. И замѣчательно, что онъ звалъ къ суду во имя тѣхъ же платоновскихъ идей, которыми было преисполнено все образованное общество Флоренціи. Саванаролла тоже былъ мистикомъ въ духѣ Платона, и въ этомъ онъ не уступалъ ни Полиціану, ни Pico della Mirandolla, ни самому Лаврентію Великолѣпному, которыхъ онъ громитъ въ своихъ проповѣдяхъ. Совершенно въ платоновскомъ духѣ говоритъ онъ проповѣди о свойствахъ прекраснаго и призываетъ всѣ громы небесные на направленіе современнаго искусства. Pat. Marchese передаетъ одну изъ его проповѣдей въ которой онъ опредѣляетъ красоту, какъ олицетвореніе всего прекраснаго и добраго. Въ силу этой теоріи онъ возстаетъ противъ увлеченія древностью и свѣтскихъ цѣлей искусства, развращающихъ по его мнѣнію, человѣчество. И рѣчь его поколебала многихъ художниковъ, съ легкимъ сердцемъ и веселымъ духомъ слѣдовавшихъ современнымъ теченіямъ.

Съ раскаяньемъ бросился къ ногамъ пророка Сандро и отрекся отъ всего прежде имъ нарисованнаго. Вѣроятно онъ былъ свидѣтелемъ той знаменитой процессіи 21 Февраля 1497 года, когда при торжественныхъ звукахъ трубъ на piazza Signorii былъ воздвигнутъ громадный костеръ, на которомъ собраны были портреты знаменитыхъ красавицъ, изображенія нагихъ богинь, скульптурныя произведенія, музыкальные инструменты, различные предметы роскоши, дорогія украшенія, платья и наконецъ сочиненія Петрарки и Боккаччіо, и все это было предано пламени среди радостныхъ криковъ народа. И вѣроятно не одна картина раскаявшагося Сандро и не одинъ его рисунокъ погибли въ этомъ единственномъ въ своемъ родѣ auto da fè.

Сандро перестаетъ работать и, не получая заказовъ, впадаетъ въ бѣдность. Съ 1503 года мы ничего о немъ не знаемъ, кромѣ того, что молодой Микель-Анжело примкнулъ къ старому художнику. Сохранилось его къ нему письмо, подписанное: „Христосъ!“ это было лозунгомъ piagnoni, какъ называлась партія Саванароллы. Вѣроятно Сандро пришлось видѣть и казнь своего пророка и слышать, какъ тотъ же народъ, радостно рукоплескавшій сожженію произведеній искусства, точно такими же криками привѣтствовалъ мученическую смерть доминиканскаго фанатика. Вмѣстѣ съ юнымъ Микель-Анжело можетъ быть они дѣлили долгіе часы въ бесѣдахъ, читали Данта, и суетной казалась согбенному старцу вся его блестящая художественная дѣятельность. Но какъ ни грустенъ былъ его конецъ, онъ все-таки свидѣтельствуетъ о богатствѣ его души. Все то немногое, что онъ имѣлъ, онъ раздавалъ бѣднымъ и умеръ бы голодною смертью, еслибы его не поддерживали немногіе друзья. Почти

забытый онъ умеръ въ 1510 г. и погребенъ въ церкви *Ognissanti*, гдѣ еще и теперь сохранилась когда-то имъ нарисованная фреска, изображающая Св. Августина, окруженнаго книгами и взирающаго къ небу, какъ бы вопрошая его о тайнахъ бытія!

Филиппино Липпи по даннымъ ему природою дарованіямъ и по искусству занимаетъ почетное мѣсто въ ряду лучшихъ художниковъ XV столѣтія; въ исторіи развитія итальянскаго искусства онъ стоитъ непосредственно подлѣ Сандро Боттичелли. Но въ его произведеніяхъ замѣтна нѣкоторая неровность: рядомъ съ превосходными, изобилующими первоклассными красотами, мы встрѣчаемъ у него произведенія, переполненныя чрезмѣрной пестротой орнаментовъ и излишествомъ побочныхъ предметовъ, при чемъ утрачивается глубина и свобода въ образованіи формъ и въ композиціи. Будучи моложе своихъ современниковъ, онъ не успокоивается на ихъ пониманіи; любознательность и воображеніе влекутъ его впередъ, онъ ищетъ новыхъ формъ, но у него не хватаетъ ни энергіи, ни генія, чтобы подобно Ліонардо да Винчи выйдти на просторъ свободнаго творчества. Первый періодъ его художественной дѣятельности озарился такимъ блескомъ, что казалось ему предназначено быть однимъ изъ глашатаевъ новаго свободнаго искусства; но послѣдующія его произведенія доказали полную его несостоятельность, при дѣйствительно богатыхъ дарованіяхъ, высвободить свое творчество изъ-подъ вліянія современнаго ему пониманія формъ.

Онъ родился въ Прато въ 1459 году. По смерти своего отца Фра Филиппо Липпи онъ остался 10-лѣт-

нимъ сиротою; что сталось съ его матерью, Спинеттой, мы не знаемъ; вѣроятно она умерла еще ранѣе. Другъ Фра Филиппо, тоже кармелитскій монахъ и художникъ, Фра Діаманте взялъ мальчика къ себѣ на воспитаніе и, по окончаніи фресокъ въ Сполетто, переѣхалъ съ нимъ на житье во Флоренцію. Предназначенный еще съ ранней юности быть живописцемъ, Филиппино, послѣ уроковъ отца и Фра Діаманте, учится у Сандро Боттичелли, съ которымъ всю свою жизнь не прерываетъ сношеній. Изъ этихъ фактовъ само собою выясняется его художественное воспитаніе, и дѣйствительно его первыя произведенія напоминаютъ манеру его отца и манеру Сандро.

Четыре прелестныя картины собранія Торриджіани во Флоренціи, на которыхъ изображена исторія *Есфири*, исполнены въ духѣ Фра Филиппо; но вмѣстѣ съ тѣмъ молодой художникъ съумѣлъ богатствомъ мотивовъ, полныхъ чувства и жизни, великолѣпіемъ орнаментаціи и тонкимъ исполненіемъ создать такія изящныя произведенія, что они принадлежатъ къ самымъ поэтическимъ созданіямъ его золотой юности. И дѣйствительно на первыхъ картинахъ Филиппино, какъ на первыхъ картинахъ Рафаеля, лежитъ отпечатокъ его цѣломудренной, чуткой души; онѣ подобны ландышамъ, благоуханнымъ и чистымъ. Много нарисуетъ онъ болѣе совершенныхъ произведеній впослѣдствіи, но этотъ ароматъ свѣжей юности утратится. Но не заслонятъ собою его первенцевъ послѣдующія иконы и фрески, какъ Сикстинская Мадонна не заставитъ насъ забыть неизъяснимую прелесть Мадонны della Staffa!

Подобно картинкамъ Торриджіани, той же свѣжестью дышетъ и „*Поклоненіе царей*“, многофигурная, но не-

большая по размѣрамъ картина, находящаяся въ настоящее время въ замкѣ Гамильтона въ Шотландіи. По манерѣ и она напоминаетъ произведенія Фра Филиппо, но всѣ изображенныя лица, пейзажъ и околичности исполнены съ большимъ техническимъ совершенствомъ и той прелестью цѣломудренной свѣжести, которою отличаются первыя произведенія Филиппино. Въ этомъ же родѣ прекрасная картинка гр. Строгонова, на которой изображено поклоненіе лежащему на землѣ Младенцу-Христу Богоматери и колѣнопреклоненныхъ ангеловъ среди цвѣтовъ роскошнаго сада и удивительно изящнаго пейзажа.

Но самымъ значительнымъ произведеніемъ этого времени надо считать икону, нарисованную Филиппино въ 1480 г. по заказу Francesco del Pugliese для монастыря *„alle Campora“*. Въ настоящее время эта икона помѣщена надъ однимъ изъ алтарей Бадіи Флорентинской. Содержаніе ея: *Видѣніе св. Бернарда.* (См. рис. № 19).

Художникъ изображаетъ событіе среди дикаго, скалистаго пейзажа; на заднемъ планѣ на холмахъ видны строенія монастыря. *Св. Бернардъ*, длинная, изможденная фигура, сидитъ въ пещерѣ на голыхъ каменьяхъ передъ налоемъ устроеннымъ изъ пня, у котораго обрубили сучья; кругомъ его различныя книги и фоліанты; онъ пишетъ свои *„Homilien“*; онъ усталъ, силы его слабѣютъ, и перо дрожитъ въ его костлявой рукѣ... Готовый пасть духомъ, онъ взываетъ къ помощи Царицы Небесной, и... о чудо! Она сама предстала передъ нимъ, сопровождаемая четырьмя ангелами. Вотъ моментъ, избранный художникомъ. Все пространство за главною группою, составляемою Богоматерью и ангелами и Св. Бер-

нардомъ, заполнено скалами и группами деревьевъ, въ просвѣтѣ которыхъ видны строенія монастыря; тамъ молятся два монаха; другіе два привѣтствуютъ другъ друга у образа, висящаго на стѣнѣ; одинъ изъ нихъ на костыляхъ; еще одинъ монахъ тащится съ мѣшкомъ на плечахъ, какъ бы возвращаясь изъ странствованія. Въ разсѣлинѣ скалы дьяволъ въ ярости готовъ грызть цѣпи, которыми онъ скованъ. А на самомъ первомъ планѣ справа—портретное изображеніе вкладчика Francesco del Pugliese.

Общее впечатлѣніе картины великолѣпно; богатая фантазія и вмѣстѣ съ тѣмъ васъ умиляетъ какое-то романтическое отношеніе къ природѣ, къ ея зелени и цвѣтамъ, къ деревьямъ и утесамъ, но болѣе всего къ человѣку; причемъ мѣроположное стремленіе къ правдивой передачѣ явленій совокупляется съ тончайшимъ пониманіемъ и чувствомъ красоты. Очень характерна нѣсколько длинная, но выразительная фигура Св. Бернарда съ его костлявою рукою, между пальцами которой задрожало усталое перо; Богоматерь, напоминая типъ Сандро, нарисована съ удивительнымъ пониманіемъ; благоговѣніе и любопытство выражаютъ прелестныя лица сопровождающихъ ее ангеловъ; прикрывающія ихъ одежды исполнены въ манерѣ Фра Филиппо. Техника—tempera, очень близкая къ техникѣ Сандро; впечатлѣніе окраски свѣтлое и ясное, даже веселое, благодаря золотистымъ оттѣнкамъ желтыхъ одеждъ. Портретъ вкладчика отличается вѣроятно сходствомъ при замѣчательной реальности исполненія. Вся картина говоритъ о роскошномъ цвѣтѣ цѣломудренной юности и о свѣжести художественныхъ силъ.

Совершенно подобная по выполненію, красотѣ и даже

19

типамъ и отличающаяся еще особенно тонко выполненной орнаментовкой, икона въ *S. Michele* въ Луккѣ, изображающая четырехъ святыхъ: юнаго Роха, Св. Себастьяна, погруженнаго въ думы Іеронима и Св. Елену.

Въ нѣкоторыхъ частныхъ собраніяхъ можно видѣть картины Филиппино, принадлежащія къ этому періоду. Всѣ онѣ, указывая намъ вліянія, подъ которыми развивался художникъ, т. е. вліяніе произведеній, а можетъ быть и непосредственныхъ уроковъ отца и не менѣе замѣтное вліяніе Сандро Боттичелли, въ то же время представляютъ намъ столько поэтической прелести, что съ именемъ Филиппино намъ скорѣе всего представляются эти первые его картины, а не послѣдующія, можетъ быть болѣе обширныя и значительныя, но не столь прелестныя. Еще большимъ блескомъ озарится его молодость, если мы вспомнимъ, что къ этому періоду его жизни относится и главное его произведеніе, а именно *окончаніе фресокъ Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи*. Эта великая честь, выпавшая на него, указываетъ, что современники правильно оцѣнили талантъ и искусство начинающаго художника.

Выше, обозрѣвая дѣятельность Мазаччіо, мы видѣли, какъ онъ, достигнувъ высшей степени своего искусства, приступилъ въ капеллѣ Бранкаччи къ исполненію фрески, долженствовавшей изобразить *воскресеніе сына Антіохійскаго царя Феофила апостолами Петромъ и Павломъ*. Художникъ намѣтилъ обширную композицію, избравъ мѣстомъ дѣйствія широкій дворъ, огороженный стѣною, изъ-за которой виднѣлись пальмы и тропическія растенія; онъ помѣстилъ Феофила, окруженнаго приближенными, на престолѣ; вдоль стѣны онъ помѣстилъ многочисленную толпу зрителей, окружающихъ апостоловъ. Чу-

додѣйственная сила апостоловъ должна проявиться: изъ костей 14 лѣтъ тому назадъ умершій царскій сынъ долженъ былъ вновь облеченный плотію, воскреснуть къ жизни, и, какъ слѣдствіе увѣровавшей толпы, художникъ изобразилъ на правой сторонѣ фрески Петра на престолѣ и торжественно ему поклоняющихся. Мазаччіо нарисовалъ Феофила и его окружающихъ, — главную, центральную группу—до фигуры въ зеленомъ плащѣ, стоящей подлѣ воскресшаго юноши; затѣмъ сидящаго на престолѣ Петра и ему поклоняющихся... На этомъ мѣстѣ смерть застала художника и неоконченная фреска, такъ же какъ и другія части капеллы, къ которымъ онъ еще не приступалъ, 60 лѣтъ оставались въ томъ видѣ, какъ оставилъ ихъ такъ внезапно сошедшій съ своего кратковременнаго, но славнаго поприща геніальный художникъ. Черезъ 60 только лѣтъ рѣшено было окончить это славное произведеніе, и выборъ палъ на молодаго Филиппино, привлекшаго вниманіе своихъ современниковъ на себя прелестью, свѣжестью и оконченностью своихъ первыхъ произведеній. Высота ли столь новаго и лестнаго положенія, или можетъ быть сохранившіеся картоны Мазаччіо, которымъ слѣдовалъ Филиппино, сдѣлали то, что онъ оказался въ силахъ выполнить эту задачу, и его фрески въ этой капеллѣ, не достигая высоты произведеній великаго предшественника, принадлежатъ къ лучшимъ созданіямъ итальянской живописи XV столѣтія. Даже одно время слава капеллы обязана была именно его фрескамъ, ибо ихъ приписывали Мазаччіо.

Вѣроятно Филиппино прежде всего приступилъ къ окончанію фрески, изображающей *Воскресеніе сына царя.* Имъ нарисованы на ней 4 фигуры, стоящія позади Феофила, 9 фигуръ центральной группы и чудный

образъ воскрешеннаго юноши. Всѣ эти фигуры хотя и гармонируютъ съ общимъ, но въ нихъ уже замѣтны новыя вѣянья; вѣдь прошло почти три четверти столѣтія, техническая сторона искусства сильно двинулась впередъ, и, несмотря на то благоговѣніе, съ которымъ Филиппино старается подойти къ манерѣ давно умершаго мастера, новое не могло не отразиться на томъ, что выходило изъ-подъ его кисти. Введенныя въ число безучастныхъ зрителей портретныя изображенія принадлежатъ уже Филиппино. Самъ прелестный юноша, призванный къ жизни словомъ апостола, срисованъ съ юноши — живописца Граначчи. Знаменитые современники Филиппино — Messer Soderini, Luigi Pulci, Piero del Pugliese и Pietro Guicciardini изображены въ числѣ присутствующихъ.

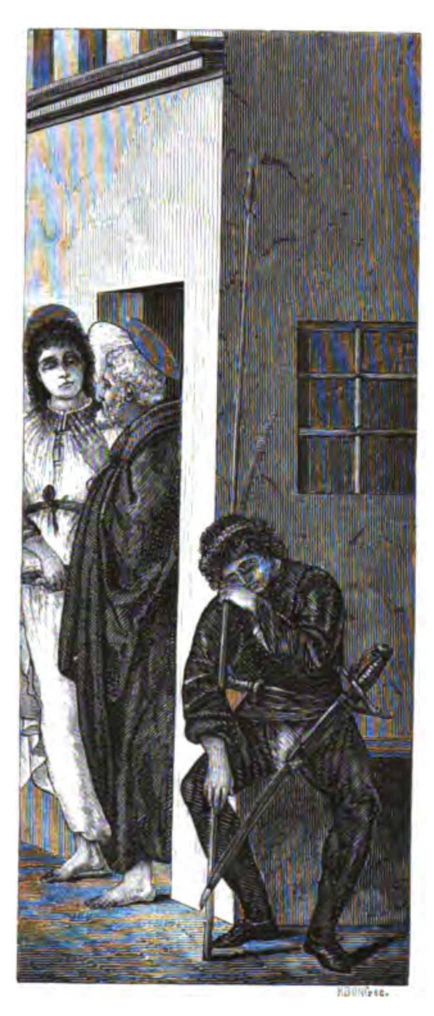
Слѣдующія фрески капеллы исполнены вполнѣ Филиппино Липпи: „Посѣщеніе Павломъ Петра у темницы“, „Освобожденіе Петра изъ темницы ангеломъ“, „Петръ и Павелъ передъ Нерономъ“ и „Крестная казнь Петра“.

Фигура Павла, стоящая спиною къ зрителю у рѣшетки темницы, за которой сидитъ заключенный Петръ, превосходна. Съ поднятою вверхъ правою рукою и едва виднымъ въ профиль лицомъ, въ широко-драпированной одеждѣ, онъ выдержанъ въ высокомъ стилѣ Мазаччіо. Рафаель вспомнитъ эту величественную фигуру и съ небольшимъ измѣненіемъ повторитъ ее въ своемъ картонѣ, на которомъ изобразитъ Павла, проповѣдующаго въ Афинахъ.

Осѣненный, словно вѣнцомъ, вьющимися кудрями, въ бѣлой одеждѣ, схваченной голубымъ поясомъ, прелестно-женственный ангелъ осторожно выводитъ закутаннаго въ плащъ Петра изъ темницы. Подъ рѣшетча-

тымъ окномъ спитъ часовой, оперши́сь на свое оружіе. Пасмурный и сѣроватый колоритъ этой фрески, граціозное изображеніе ангела и непринужденная, прекрасно задуманная поза уснувшаго стражника, напоминая болѣе поэтическій стиль Сандро, нежели Мазаччіо, представляютъ въ общемъ гармоническое, нѣсколько таинственное, но исполненное неизъяснимаго очарованія изображеніе. (См. рис. № 18).

Степень своей способности къ выполненію монументальной исторической композиціи Филиппино доказалъ послѣдней фреской. На ней онъ изобразилъ апостоловъ Петра и Павла передъ Нерономъ и казнь Петра. Въ этой фрескѣ яснѣе всего выразилось его относительное положеніе къ фрескамъ Мазаччіо. На ней изображены два эпизода: справа—сцена суда; слѣва—казнь. Подъ зеленымъ балдахиномъ на возвышенномъ мѣстѣ помѣщенъ Неронъ; лицо его художникъ срисовалъ вѣроятно съ древней монеты. Въ лѣвой рукѣ его жезлъ, правую онъ поднялъ съ угрожающимъ жестомъ на Петра, отказывающагося поклониться поверженному на землю идолу; сзади Петра изображенъ Павелъ. Прямо противъ Нерона фигура въ бѣлой одеждѣ, вѣроятно обвинитель; это видно по его позѣ и озлобленному выраженію лица. По бокамъ кресла, на которомъ возсѣдаетъ Неронъ, два старыхъ сановника: одинъ изъ нихъ лысый, другой съ длинной сѣдою бородою; оба они погружены въ важное раздумье. Тутъ же, въ числѣ окружающихъ Нерона, Филиппино помѣстилъ самого себя и друзей своихъ—Сандро Боттичелли и Антоніо Поллайоли. Мы видимъ художника еще совершеннымъ юношей, въ темной шапочкѣ на роскошныхъ кудряхъ; онъ стоитъ сзади кресла Нерона; первая фигура справа — это Поллайоли, онъ въ плащѣ и



18

красной шапкѣ; а рядомъ съ нимъ, но ближе къ апостоламъ—Сандро, въ голубой шапкѣ и фіолетовомъ плащѣ.

Во всей этой группѣ ширина задуманнаго представленія, свобода движеній, непринужденность и выразительность позъ и разнообразіе положеній производятъ высокое впечатлѣніе; типы прекрасно выдержаны, хотя и исполнены въ реалистическомъ стилѣ; но, несмотря на столь ярко выраженныя достоинства, всей группѣ недостаетъ того спокойнаго достоинства, которымъ отличаются композиціи Мазаччіо.

Другая половина этой фрески изображаетъ казнь Петра; съ описанною группою эта сцена не имѣетъ никакой связи: между ними открытая въ стѣнѣ арка, сквозь которую зеленѣются холмы и изображеніе въ маленькомъ размѣрѣ Петра, сопровождаемаго къ мѣсту казни всадниками и стражею. Двое палачей, почти совершенно нагихъ, поддерживаютъ крестъ; третій, стоя голою спиною къ зрителю, натягиваетъ веревку, продѣтую въ блокъ и привязанную къ ногамъ апостола, котораго, едва прикрытаго, приподымаютъ головою внизъ на мученическую казнь. Около креста шестеро въ различныхъ позахъ, между ними распорядитель казни; справа трое въ костюмахъ современныхъ флорентинцевъ, совершенно непричастныхъ дѣлу, хладнокровно смотрятъ на происходящее. Въ общемъ эта часть фрески еще менѣе удовлетворяетъ: слабая пластичность фигуръ, и едва замѣтныя проявленія свѣто-тѣни, что, какъ извѣстно, составляетъ главныя условія исторической композиціи, не даютъ изображенной сценѣ должнаго выраженія. Отдѣльно взятыя фигуры исполнены съ большой правдивостью, но отношенія отдѣльныхъ фигуръ къ общему дѣйствію не достаточно рельефны. Тѣло распинаемаго

апостола нарисовано прекрасно, безъ излишнихъ натуралистическихъ подробностей; много жизни и выраженія въ палачахъ, особенно хорошъ обращенный спиною къ зрителю и натягивающій веревку; но все это некрасивыя, будничныя, даже нѣсколько отталкивающія натуры. Драпировки одеждъ излишне роскошны и не достаточно оживлены свѣтомъ и тѣнью. Краска наложена жирно, но сопоставленія тоновъ не такъ мягки, какъ у Мазаччіо. У пейзажа мало глубины отъ недостаточной свѣтовой перспективы.

Всѣ эти фрески, завершившія украшеніе одной изъ самыхъ знаменитыхъ капеллъ, исполнены были между 1482—90 годами. Особенности обоихъ мастеровъ Мазаччіо и Филиппино выражены въ нихъ ясно. Циклъ Мазаччіо отличается вдохновенной мощью и всѣми признаками самоувѣренной въ себѣ, быстрой работы; фрески Филиппино выдѣляются другими качествами, обусловленными новыми воззрѣніями развивающагося искусства. Филиппино не владѣетъ величавою концепціею своего предшественника; его контуры не такъ гармоничны, нѣтъ того художественнаго, высшаго провидѣнія, съ которымъ Мазаччіо размѣщаетъ своихъ дѣйствующихъ лицъ по надлежащимъ имъ въ общей экономіи мѣстамъ и въ соотвѣтствующемъ отношеніи другъ къ другу. Недостаетъ Филиппино и того вѣрно разсчитаннаго распредѣленія свѣта и тѣни и эффектовъ воздушной перспективы; часто общее онъ подчиняетъ излишнимъ подробностямъ, предпочитая манерный реализмъ простотѣ, достигаемой только строгимъ выборомъ формъ. Но Филиппино заявилъ себя въ этихъ фрескахъ богато одареннымъ художникомъ, вѣрнымъ особенностямъ воспитавшей его школы. Его точный, красивый рисунокъ, его замѣчательное пониманіе

драматическихъ положенiй и ясная передача человѣческаго тѣла въ его спокойномъ состоянiи и въ движенiяхъ, его способность передавать индивидуальныя особенности лица, не впадая въ реализмъ, красивая драпировка одеждъ, сочный колоритъ и моделировка, все это ставитъ его фрески на ряду лучшихъ произведенiй кватрочентистовъ. Мы вполнѣ понимаемъ, что слава его, какъ одного изъ лучшихъ художниковъ своего времени, окончательно установилась и отовсюду онъ сталъ получать заказы. Такъ ему поручаютъ расписать одну изъ залъ Palazzo publico за ту же цѣну, за которую прежде условились съ Перуджино. Для того же дворца въ 1485 году онъ рисуетъ икону, не уступающую въ красотѣ рисунка и свѣжести колорита его „Видѣнiю Св. Бернарда". Эта икона сохраняется теперь въ Уффицiяхъ. Столь же прекрасна другая его икона, рисованная имъ въ то же время для капеллы *Nerli* въ *S. Spirito*: отъ изображенной на ней Богоматери вѣетъ Рафаелевскимъ духомъ; Младенецъ Христосъ маленькими ручками схватился за крестъ, который подаетъ ему Креститель; Св. Екатерина Александрiйская поручаетъ Богоматери двухъ колѣнопреклоненныхъ вкладчиковъ, портретныя изображенiя которыхъ принадлежатъ къ лучшему, что было нарисовано когда либо Филиппино. Очень немногаго недостаетъ этой иконѣ, чтобы быть однимъ изъ совершеннѣйшихъ произведенiй искусства.

Уже послѣ своего пребыванiя въ Римѣ онъ рисуетъ икону для монастыря *S. Donato degli Scopetani* (1496 г.). Теперь эта икона въ Уффицiяхъ. Содержанiе ея — любимая тема кватрочентистовъ *„Поклоненiе царей"*; прекрасное впечатлѣнiе этой иконы происходитъ не только отъ удачной пирамидальной группировки — прiемъ, заимство-

ванный Филиппино отъ отца — но и отъ разнообразія выраженій, отъ вѣрной природѣ передачи лицъ и отъ оживленнаго движенія, которымъ преисполнены изображенныя лица, такъ что здѣсь проявляются всѣ элементы развивающагося искусства, законы которыхъ установлены были Мазаччіо и Фра Филиппо Липпи, доведенные до окончательнаго совершенства Фра Бартоломео. Богоматерь, съ окружающими ее Іосифомъ и двумя колѣнопреклоненными царями, составляетъ правильно исполненную пирамидальную группу; то же строеніе повторяется въ двухъ группахъ правой стороны, гдѣ вершину пирамиды образуетъ фигура, взлѣзшая на стѣну, чтобы лучше разсмотрѣть то, что происходитъ; оттуда же соскакиваютъ двое, спѣша разсказать ниже стоящимъ то, что они видѣли. Соотвѣтствующіе мотивы развиты и на лѣвой сторонѣ картины: одинъ изъ царей отсталъ; прежде, чѣмъ приблизиться къ чудному Младенцу, онъ снимаетъ съ головы корону; сзади него тѣснятся его сопровождающіе, одинъ изъ нихъ отводитъ въ сторону лошадей, на которыхъ прибыли цари. Сквозь проломъ стѣны видѣнъ пейзажъ. Передъ нами произведеніе, могущее выдержать сравненіе съ подобной же композиціей Ліонардо да Винчи; но оно ближе къ „Поклоненію царей“ Сандро по переполненію фигуръ, по общимъ мотивамъ и по большому количеству портретныхъ изображеній. И у Филиппино, какъ у Сандро, въ лицахъ царей изображены члены семейства Медичисовъ; въ свободно созданномъ произведеніи цари должны бы быть типами. Къ сожалѣнію, исполненіе этой иконы отличается поверхностной поспѣшностью и гораздо ниже первоначальныхъ его произведеній.

Но въ 1498 году онъ создаетъ произведеніе, бли-

стательно доказавшее, что его вдохновеніе и присущая ему красота еще далеко не исчерпаны. Это его знаменитый *Табернакль* въ Прато. На немъ онъ изобразилъ въ натуральную величину Богоматерь, возсѣдающую съ Младенцемъ-Христомъ на престолѣ; кругомъ нея ангелы и святые. Въ лицѣ этой Богоматери такая прелесть, что она принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ художника и напоминаетъ Мадоннъ Фра Бартоломео. Фантастическое сплетеніе ангельскихъ головокъ, масокъ, чудовищъ, химеръ съ архитектурными орнаментами, разсыпанными роскошно по богато изукрашенному престолу и рамѣ картины, говоритъ о неисчерпаемомъ воображеніи художника и объ этюдахъ, сдѣланныхъ имъ съ античныхъ изображеній въ Римѣ.

Изъ числа дошедшихъ до насъ его картинъ, которыхъ довольно много въ музеяхъ Итали и другихъ странъ, упомянемъ еще о прелестной „встрѣчѣ Іоакима и Анны у городскихъ воротъ", нарисованной художникомъ въ 1497 году и составляющей теперь украшеніе Копенгагенскаго музея.

Въ глазахъ своихъ согражданъ Филиппино пользуется общей любовью и уваженіемъ. Любитъ его молодое поколѣніе, которому онъ всегда готовъ помочь въ устройствѣ праздниковъ, маскарадовъ и различныхъ увеселеній. Signoria часто призываетъ его участвовать по художественнымъ дѣламъ въ различныхъ комиссіяхъ и пользуется его совѣтами. Такъ онъ былъ въ числѣ оцѣнщиковъ фресокъ Бальдовинетти въ S. Trinita. Въ 1497 года мы видимъ его женатымъ. Жизнь его, въ противоположность жизни отца, течетъ мирно и спокойно. Жена его Маргарита родитъ ему сына, Франческо, котораго онъ готовитъ также быть живописцемъ и по

смерти своей передаетъ ему всѣ свои неконченныя работы, альбомы и этюды...

Между 1487 и 1493 годами Филиппино въ Римѣ. Лоренцо Медичи рекомендовалъ его кардиналу Оливіери Караффа, искавшему искуснаго мастера, чтобы украсить фресками капеллу принадлежащую его фамиліи въ S. Maria Minerva. Сохранилось письмо Филиппино отъ 1489 года къ Филиппо Строцци, въ которомъ онъ извиняется, что не можетъ еще приступить къ работамъ, заказаннымъ послѣднимъ въ S. Maria Novella, по случаю еще неисполненныхъ обязательствъ въ Римѣ. Передъ его отъѣздомъ изъ Флоренціи, Лоренцо Медичи поручаетъ ему остановиться въ Сполетто и заняться изготовленіемъ могильнаго памятника своему отцу, Фра Филиппо Липпи. Исполнивъ этотъ сыновній долгъ на счетъ Медичи, онъ вступаетъ въ міровой городъ, начинающій уже привлекать къ себѣ лучшихъ художниковъ Италіи.

Пребываніе въ Римѣ имѣетъ на Филиппино громадное вліяніе. Во-очію онъ видитъ его великолѣпныя развалины и громадное количество сохранившихся статуй и барельефовъ. Но видъ всего этого подѣйствовалъ на него не такъ, какъ подѣйствовалъ онъ на Брунеллески и Донателло... Тѣ двое уразумѣли сокровеннѣйшій смыслъ ихъ нѣмаго глагола; они поняли все то, что составляетъ въ нихъ вѣчное, и это внесли въ сокровищницу развивающихся силъ своихъ современниковъ; Филиппино остановился на одной внѣшности, и то, что онъ извлекъ для себя изъ этихъ впечатлѣній, не вошло въ плоть и кровь его творчества, а скорѣе его затемнило. Какъ Брунеллески и Донателло, онъ неутомимо срисовываетъ со всего, что ему кажется замѣчательнымъ; осо-

бенно привлекаютъ его сохранившіеся слѣды живописи въ развалинахъ термъ, въ такъ называемыхъ „гротахъ", и онъ наполняетъ свои альбомы этюдами и рисунками съ нихъ; ими онъ будетъ широко пользоваться въ послѣдующихъ своихъ произведеніяхъ. Беневенуто Челлини, дружный съ сыномъ Филиппино Франческо, видѣлъ у послѣдняго массу альбомовъ и рисунковъ его отца съ римскихъ древностей, строеній, тріумфальныхъ арокъ, барельефовъ, вооруженій, но особенно много арабесокъ и всевозможныхъ орнаментовъ.

Самый заказъ фресокъ капеллы Caraffa представлялъ для художника трудную и едва ли исполнимую по особенностямъ его направленія задачу. Отъ него, реалиста въ самомъ лучшемъ и высшемъ значеніи этого слова, требовалось, вмѣсто поэтическаго воспроизведенія религіозныхъ событій, воспроизведеніе схоластической догматики въ духѣ программъ Траини, Орканьи и фресокъ Испанской капеллы. Онъ долженъ былъ изобразить прославленіе ученія и *жизни Ѳомы Аквинскаго*. И Филиппино, одному изъ самыхъ блестящихъ представителей времени Возрожденія, развившемуся и окрѣпшему подъ вліяніемъ живаго натурализма, оставалось отнестись только поверхностно къ этой задачѣ, поглощавшей всѣ силы художниковъ-тречентистовъ. Это безучастное, поверхностное отношеніе къ одному изъ самыхъ обширныхъ своихъ произведеній имѣло вліяніе и на послѣдующія произведенія художника. Недостатокъ содержанія онъ сталъ восполнять тѣми богатыми запасами новыхъ формъ (чисто внѣшнихъ), которыми обогатился въ Римѣ, ограничиваясь поспѣшнымъ и поверхностнымъ исполненіемъ. Можетъ быть, оставаясь во Флоренціи, онъ достигъ бы бо̀льшаго.

И въ культурномъ отношеніи фрески капеллы Караффа имѣютъ нѣкоторое значеніе. Что могло вызвать возвращеніе къ сухимъ, догматическимъ программамъ условной нравственности послѣ захватывающихъ сердце, исполненныхъ высокой религіи и поэзіи произведеній Фра Беато Анжелико? Это была извѣстная реакція противъ все болѣе и болѣе захватывающаго образованія времени Возрожденія, противъ натурализма и язычества. Доминиканцы, самые рьяные представители религіозныхъ традицій, увидавъ, что кротко-сердечная дѣятельность людей, подобныхъ Св. Антонину и Фра Беато Анжелико, не остановитъ всюду проникающаго язычества, возвратились къ прежней своей системѣ, и скоро выступятъ они съ особою силою противъ ереси новой мысли и новаго искусства. Дѣло, прежде домашнее, Саванаролла вынесетъ на площадь и потребуетъ истребленія всего того, въ чемъ выразилась радость воскреснувшей плоти и красота, развращающая міръ!.. Мы уже видѣли Сандро Боттичелли, отрекшагося отъ всего прежде имъ созданнаго и бросающаго свои грѣшныя произведенія въ костеръ, воздвигнутый фанатическимъ Доминиканцемъ.

Филиппино Липпи подчинился программѣ сочиненной вѣроятно самимъ кардиналомъ Караффой и, насколько было у него силъ и умѣнья, выполнилъ ее добросовѣстно. Изобилуя великолѣпными частностями, исполненныя имъ фрески холодны и бѣдны содержаніемъ. Вся живопись по своду принадлежитъ ученику Филиппино Рафаелино дель Гарбо.

Нарисованное на алтарной стѣнѣ капеллы „Вознесеніе Богоматери“ къ сожалѣнію сильно испорчено. И здѣсь, такъ же какъ въ иконѣ Сандро Боттичелли, Марію окружаетъ хороводъ херувимовъ. Внизу этой фрески —

„Благовѣщеніе", причемъ Ѳома Аквинскій поручаетъ Богоматери колѣнопреклоненнаго кардинала Караффу.

Главныя фрески на правой стѣнѣ. Филиппино изобразилъ здѣсь Ѳому Аквинскаго въ экстазѣ передъ Распятіемъ въ тотъ моментъ, когда Христосъ, пригвожденный ко кресту, сказалъ ему: „Bene scripsi de me Thoma!" Это событіе передано очень реально и съ большою силою. Два ангела, прелестные лицомъ, поддерживаютъ опустившагося на колѣни восторженнаго Ѳому. Прекрасно изображенъ и монахъ, бывшій свидѣтелемъ чуда и поспѣшающій теперь повѣдать народу о томъ, что онъ слышалъ. Остальныя лица, наполняющія собою правую сторону композиціи, помѣщены какъ бы для того, чтобы заполнить пустое пространство: двѣ женщины въ разговорѣ, мальчикъ, испуганный собакою и уронившій кусокъ хлѣба, юноша, подымающійся по лѣстницѣ, и еще нѣсколько фигуръ, прекрасно нарисованныхъ въ отдѣльности, но нисколько не дополняющихъ и не объясняющихъ главнаго событія. Мѣсто дѣйствія происходитъ подъ прекрасно нарисованными аркадами, удаляющимися въ правильной перспективѣ съ просвѣтами, сквозь которые видѣнъ городъ и голубое небо. По пилястрамъ богатыя арабески.

Подъ этой фреской — *побѣда возсѣдающаго на престолѣ Ѳомы Аквинскаго надъ еретиками.* Это главная картина. Роскошная архитектура, переполненная подробностями, образуетъ родъ обширной ниши, въ которой помѣщенъ престолъ. По бокамъ перспективный видъ двухъ улицъ; все мѣсто передъ нишею, ограниченное зданіями, занято площадью. Вмѣстѣ съ Ѳомою, возсѣдаютъ четыре женщины въ роскошно драпирующихъ ихъ одеждахъ, по двѣ съ каждой стороны; это хри-

стіанскія добродѣтели. Смявъ своими ногами низверженнаго Арія, Θома энергическимъ движеніемъ руки грозитъ собравшемуся на площади народу, вокругъ кучи наваленныхъ еретическихъ книгъ; въ народѣ этомъ еретики, и во главѣ ихъ Авероесъ и Савелій. Убитые, уничтоженные и исполненные страха, стоятъ они и ожидаютъ и себѣ участи, постигшей Арія. Въ этой сценѣ видится грядущая инквизиція (одинъ изъ членовъ семьи Караффы—Папа Павелъ IV—былъ однимъ изъ ея основателей и авторомъ перваго Index'а, запрещающаго чтеніе извѣстныхъ книгъ)... Вспомнимъ, что Θома Аквинскій въ картинахъ Траини и Орканьи увѣщеваетъ; еретики изображены не поверженными матерьяльной силой, но убѣжденными истиною ученія доминиканскаго Святаго.

По консолямъ ниши, въ которой помѣщенъ Θома, изображены ангелы въ видѣ амуровъ, такъ называемые putti, съ легендами, испещренными въ изобиліи различными изрѣченіями доминиканской мудрости.

Несмотря на то, что реалистическое исполненіе этой фрески нисколько не соотвѣтствуетъ ея средневѣковому аллегорическому содержанію, она составила славу художника въ Римѣ. И теперь еще поражаютъ насъ изображенныя въ ней лица своей энергической индивидуальностью. Прекрасно изображены Авероесъ и Савелій: посрамленные, съ сосредоточеннымъ отчаяньемъ смотрятъ они на поверженныя на землю свои книги, вызывая въ предстоящихъ различныя впечатлѣнія. Очень характеренъ монахъ, стоящій послѣднимъ съ правой стороны, и женщина, глубоко задумавшаяся, съ пальцемъ на устахъ; между ихъ серьезными лицами двѣ прелестныя головки юношей, какъ два цвѣтка между разсѣлинами изрытыхъ дождемъ, сѣрыхъ, непривѣтливыхъ скалъ!

По гармоніи, свѣжести мотивовъ и естественности, фреска, изображающая чудо Распятія, выше *посрамленія еретиковъ*. Въ послѣдней свобода въ исполненіи переходитъ въ поверхностность. Краска въ обѣихъ фрескахъ хотя и гармонична, но холодна.

Въ началѣ новаго столѣтія Филиппино исполняетъ послѣднюю свою обширную работу: это фрески *капеллы Strozzi въ S. Maria Novella.*

То, что было пріобрѣтено художникомъ въ Римѣ, выказалось въ этихъ фрескахъ самымъ нагляднымъ образомъ. Онѣ свидѣтельствуютъ и о блестящемъ талантѣ художника, и о томъ ложномъ пути, на который повернуло его пребываніе въ Римѣ. Желая превзойдти свободою и смѣлостью своихъ современниковъ, особенно Гирландайо, недавно окончившаго свою знаменитую работу въ главной капеллѣ той же церкви, и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ достигая этого, Филиппино пестротой колорита, манерностью мотивовъ, переполненіемъ орнаментовъ и всевозможныхъ внѣшнихъ прикрасъ доказалъ и то, что онъ утратилъ сознаніе главнаго, того общаго, чѣмъ собственно обусловливается величіе произведенія. Ложный путь избралъ себѣ художникъ къ достиженію свободнаго и великаго стиля. А между тѣмъ современники его уже видѣли „Тайную вечерю“ Ліонардо и поняли, въ чемъ состоитъ главная сущность искусства. Филиппино явился запоздалымъ глашатаемъ, и то, что онъ хочетъ высказать своими многофигурными и изукрашенными композиціями, уже сказано другимъ ясно, просто и безповоротно. И направленію, которому слѣдовалъ Филиппино, оставалось выродиться въ маньеризмъ и барокъ, и ихъ-то зловѣщія проявленія мы видимъ въ послѣднемъ его произведеніи.

Капелла Strozzi помѣщается около главной капеллы, въ ряду капеллъ поперечнаго нефа церкви S. Maria Novella. Въ великолѣпной обрамовкѣ богатаго орнамента и фантастическихъ гротестокъ, заимствованныхъ художникомъ изъ остатковъ римскихъ живописныхъ работъ, Филиппино расположилъ свои композиціи по парусамъ крестоваго свода и боковымъ стѣнамъ капеллы. Слѣва онъ нарисовалъ событія изъ жизни Іоанна Богослова; справа — апостола Филиппа. По люнетамъ — мученическая казнь обоихъ Святыхъ. По своду — патріархи въ разнообразныхъ, очень безпокойныхъ позахъ съ аттрибутами, въ богатствѣ которыхъ фантазія художника казалась неистощимой.

Жизнь Іоанна Богослова Филиппино иллюстрируетъ двумя эпизодами: изображеніемъ воскресенія Друзіаны и изображеніемъ Іоанна въ котлѣ съ кипящимъ горячимъ масломъ. Фигура Друзіаны, поднимающейся съ носилокъ, на которыхъ уже несли ее для погребенія, задумана превосходно; съ большимъ достоинствомъ изображенъ и апостолъ. Хорошо сгруппирована близь стоящая толпа; поразительная естественность въ испугѣ нѣкоторыхъ, особенно въ священникѣ и женщинѣ, несущей вазу. Вновь повторяетъ художникъ эпизодъ испуганнаго собакою мальчика. Языческая обстановка обрисовывается осьмиугольнымъ храмомъ на заднемъ планѣ. Барельефы, консоли, поддержанныя крылатыми сиренами, жертвенники, канделябры и исполненныя въ античномъ духѣ арабески, несмотря на изобиліе, не давятъ собою главной сцены, а красота нѣкоторыхъ фигуръ, особенно женскихъ, придаетъ этой фрескѣ особую прелесть.

Фреска, изображающая Іоанна въ кипящемъ котлѣ, дала художнику возможность, по словамъ Вазари, выра-

зить всю злобу палачей и отблескъ огня на ихъ лицахъ. Противосопоставленіе спокойно стоящаго по поясъ въ кипящемъ маслѣ апостола, совершенно обнаженнаго, съ корчащимися отъ жара палачами выражено превосходно. И тутъ художникъ не поскупился на изображеніе римскихъ вооруженій, знаменъ, ликторскихъ пучковъ, касокъ и проч.

Событія изъ жизни апостола Филиппа изображены тоже въ видѣ двухъ эпизодовъ. На главной фрескѣ мы видимъ Филиппа съ крестомъ въ рукѣ изгоняющимъ дракона, поселившагося въ храмѣ подъ главнымъ идоломъ. Фигура апостола—это одна изъ самыхъ характерныхъ и величественныхъ фигуръ, созданныхъ когда либо Филиппиномъ. Первосвященникъ въ ужасѣ спѣшитъ сойти со ступеней алтаря, на которомъ воздвигнутъ идолъ. Ядовитое дыханіе дракона поражаетъ одного юношу, падающаго въ обморокъ на руки его окружающихъ. Всѣ въ ужасѣ и смятеніи. Восточные костюмы, алтарь, вычурно-изукрашенный барельефами, статуями, арматурами, поставцами, уставленными вазами всевозможныхъ формъ, каріатидами и великолѣпными коринфскими колоннами, иллюстрируютъ язычество. Самъ идолъ, помѣщенный на высокомъ постаментѣ, изображаетъ собою какого-то увѣнчаннаго воина съ кошкою и попугаемъ.

Въ изображеніи казни апостола выбранъ тотъ моментъ, когда крестъ, на которомъ уже распятъ Святой, приподымаютъ веревками; Вазари совершенно справедливо хвалитъ движенія и позы палачей.

Эти фрески, пострадавшія отъ реставрацій, представляютъ странную смѣсь изображеній первоклассной красоты съ преувеличенными позами, съ разсчитанными на эффектъ движеніями, съ переполненными архитектурными

и орнаментальными деталями и съ колоритомъ, почти пестрымъ. Представляютъ ли онѣ изъ себя незавершившуюся еще фазу далеко не сказавшаго своего послѣдняго слова художника, или онѣ выразили собою все то, что онъ могъ совершить, рѣшить трудно...

Въ такомъ же недоумѣніи стоимъ мы передъ его послѣдней, неоконченной имъ картиной: *Снятіе со креста*. Едва успѣлъ онъ нарисовать верхнюю часть этой иконы, какъ преждевременная смерть положила конецъ его значительной художественной дѣятельности. Онъ умеръ 13 Апрѣля 1504 года и похороненъ въ S. Michele Bisdomini, оплаканный своими современниками. Подобно своему отцу и Сандро Боттичелли, онъ оставилъ много картинъ съ изображеніемъ Мадоннъ и нѣсколько превосходныхъ портретовъ. Послѣдніе долго приписывались Мазаччіо, такъ сильно и правдиво выражалъ въ нихъ Филиппино индивидуальныя особенности тѣхъ, съ кого онъ рисовалъ. Знаменитый il Vecchio Уффицій, портреты въ берлинскомъ музеѣ и у герцоговъ Лейхтенбергскихъ, прежде считавшіеся произведеніями Мазаччіо, единогласно признаются теперь созданіями Филиппино Липпи.

Могущественное вліяніе господствующаго духа времени, увлекавшаго Италію къ природѣ и желанію воплотить вызываемыя ею впечатлѣнія и насладиться ея щедрыми дарами, подѣйствовало на молодаго Беноццо Гоззоли, выросшаго, казалось, съ другими наклонностями и воспитавшагося не въ средѣ реалистовъ, а подъ руководствомъ благочестиваго Фра Беато Анжелико. И онъ достигаетъ на этомъ новомъ поприщѣ такихъ ре-

зультатовъ, какихъ не достигъ бы, оставаясь вѣрнымъ религіозной атмосферѣ блаженнаго художника.

Беноццо Гоззоли принадлежитъ къ числу богатоодаренныхъ воображеніемъ и впечатлительностью художниковъ, громадной силою производительности и легкостью исполненія восполняющихъ неглубокое содержаніе. Съ величайшей ревностью подобный талантъ въ состояніи исчерпать все, что можно взять изъ богатой сокровищницы добытыхъ другими образовъ, быть однимъ изъ самыхъ характерныхъ и разнообразныхъ выразителей своего времени, очаровать поэтическими частностями и присущимъ ему чувствомъ природы и красоты; но подобный талантъ не въ состояніи подняться до высокаго и дѣйствительно самостоятельнаго созданія. Рядомъ съ Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи, уступая имъ въ глубинѣ содержанія, онъ принадлежитъ къ числу изобразителей поэтическихъ и культурныхъ сторонъ итальянской жизни, оставивъ намъ очень много самыхъ разнообразныхъ произведеній, въ которыхъ болѣе, нежели въ современныхъ ему литературныхъ памятникахъ, отразилась многообразная жизнь его времени и безпредѣльная радость поэтической души, вырвавшейся на свободу божьяго міра и жадно воспринимающей всѣ впечатлѣнія его оживляющихъ явленій. Въ этой радости неисчерпаемое воображеніе вызываетъ разнообразные образы, и чувство красоты облекаетъ ихъ животрепещущими, изящно выраженными формами. Природа заговорила съ нимъ своими многочисленными языками, и онъ, не проникая таинственнаго смысла ея рѣченій, не задумываясь, спѣшитъ передать намъ все имъ слышанное и видѣнное, и въ этой непосредственности тайна свѣжести и прелести его произведеній. Невольно

сказывается *нѣчто*, что въ существѣ своемъ должно считаться вѣчнымъ, что во всѣ времена и на всякой ступени художественной дѣятельности должно влiять оживляющимъ и отрезвляющимъ образомъ.

Беноццо Гоззоли (собственно Беноццо ди Лезе ди Сандро) родился во Флоренцiи въ 1424 году. Въ 1447 г. мы видѣли его ученикомъ и вмѣстѣ помощникомъ Фра Беато Анжелико въ Орвiетто. Вѣроятно онъ послѣдовалъ за своимъ учителемъ и въ Римъ, гдѣ помогалъ ему въ расписыванiи капеллы Св. Николая. Въ 1449 г. онъ является уже самостоятельнымъ мастеромъ въ *Монтефалько*, небольшомъ мѣстечкѣ Умбрiи, близъ Фолиньо.

Всѣ произведенiя, исполненныя Беноццо въ Монтефалько, нарисованы совершенно въ стилѣ Фра Беато Анжелико. Иногда онъ просто повторяетъ композицiи своего учителя. Въ церкви Св. Фортуната онъ рисуетъ на наружномъ порталѣ Мадонну, окруженную святыми и ангелами; для алтаря—апотеозу Св. Фортуната, Благовѣщенiе и икону съ изображенiемъ Богоматери, передающей апостолу Θомѣ свой поясъ. Эта икона столь близкó подходитъ къ манерѣ Фра Анжелико, что ее можно считать лучшимъ произведенiемъ Беноццо изо всего, что было нарисовано имъ въ Монтефалько.

Тамъ же, въ упраздненномъ теперь монастырѣ *Св. Франциска* сохранились его фрески; онѣ тремя рядами украшаютъ стѣны главной капеллы и изображаютъ событiя изъ жизни Св. Франциска. И отъ нихъ вѣетъ духомъ Фра Анжелико; нѣкоторыя изъ нихъ, какъ напр. рожденiе Франциска, гнѣвъ отца его Бернардоне, погребенiе Святаго, достойны всякихъ похвалъ; другiя прямо повторяютъ извѣстныя джiоттовскiя композицiи.

Наконецъ, въ томъ же монастырѣ имъ расписана капелла Св. Іеронима, а для алтаря этой капеллы Беноццо нарисовалъ обширную икону, родъ иконостаса, гдѣ изобразилъ Мадонну съ Младенцемъ, различныхъ святыхъ и сцены изъ ихъ легендъ на пределлѣ. Столь богатая дѣятельность объясняется спѣшнымъ, поверхностнымъ исполненіемъ какъ упомянутыхъ фресокъ, такъ и иконъ. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ нѣтъ глубоко-прочувствованныхъ образовъ; нѣкоторыя композиціи совсѣмъ безъ содержанія, физіономіи изображенныхъ лицъ безъ выраженія; но вездѣ видно желаніе слѣдовать образцамъ своего учителя, легкій, искусный рисунокъ и свѣтлая окраска. Евангелисты, нарисованные по своду капеллы Св. Іеронима, точныя копіи съ евангелистовъ капеллы Св. Николая. Изображая Распятіе, онъ, подобно Анжелико, помѣщаетъ у креста одного святаго, прикрывающаго заплаканное лицо руками.

Эти фрески и иконы, не смотря на ихъ слабости и недостатки, имѣли для Умбріи громадное значеніе. Благодаря имъ мѣстные художники познакомились со стилемъ Фра Анжелико и флорентинскими вѣяньями. Эти фрески изучаютъ и имъ подражаютъ Піетро Антоніо, помогавшій Беноццо въ работахъ капеллы Св. Іеронима, Алуно изъ Фолиньо, Боннати изъ Камерино и Маттео изъ Гуальдо. Всѣ эти художники стали основателями умбрійской школы. Джіотто не оставилъ послѣ себя послѣдователей ни въ Ассизи, ни въ его окрестностяхъ, между тѣмъ какъ менѣе способный Беноццо даетъ рѣшительный толчекъ идеальному стремленію умбрійцевъ. Такимъ образомъ Флоренція, въ лицѣ Донателло, Учелли и Филиппо Липпи, знакомитъ школы сѣверной Италіи съ результатами научныхъ изысканій и

новыми воззрѣніями на искусство и направляетъ мѣстныя школы въ общее русло развитія и обрѣтенія образа; Беноццо несетъ тоже слово въ Умбрію; Сѣверъ въ отвѣтъ даетъ Мантенью и братьевъ Беллини, а Умбрія — Перуджино и Синьорелли, этихъ атлетовъ торжественно развивающейся эпопеи воплощенія культурныхъ идеаловъ новаго времени.

Въ 1457 году Беноццо возвращается во Флоренцію. То, что онъ увидалъ въ родномъ своемъ городѣ, радикально измѣняетъ его направленіе. Онъ увидалъ искусство, сошедшее съ высотъ религіозныхъ концепцій и экстазовъ на землю, жадно бросившееся изучать законы природы и ея многоразличныя явленія. И его натура, легко поддающаяся вліяніямъ, впитываетъ въ себя все то, что было воспринято и воплощено совокупною работою флорентинскихъ художниковъ. Болѣе всего увлекаютъ его многофигурныя композиціи Паоло Учелли, гдѣ художникъ казалось желалъ изобразить всѣхъ созданныхъ Творцомъ животныхъ, и картины Пезелли, изображавшаго великолѣпные турниры, лошадей, богатые костюмы и всю обстановку жизни роскошныхъ флорентинцевъ. И онъ пріѣхалъ во Флоренцію во-время. Медичи, только отстроивъ свой великолѣпный дворецъ, извѣстный теперь Palazzo Riccardi, были въ затрудненіи, кому заказать фрески домашней капеллы: Андреа дель Кастаньо и Пезелли умерли, Доменико Венеціано былъ старъ, а Филиппо Липпи занятъ былъ работою въ Прато. И выборъ ихъ остановился на пріѣхавшемъ такъ кстати ученикомъ Фра Анжелико, репутація умбрійской дѣятельности котораго не могла быть неизвѣстною во Флоренціи. И проснулось въ Беноццо настоящее его призваніе. Никто бы не подумалъ по его произведеніямъ

въ Монтефалько, сколько разнообразія, красоты и оригинальности въ состояніи былъ выказать художникъ, почти рабски слѣдовавшій до сихъ поръ произведеніямъ Фра Анжелико. Но и въ новомъ его трудѣ, въ фрескахъ знаменитой капеллы Риккарди, вліяніе Анжелико не утратилось; оно вошло въ общій строй постоянно нѣжно звучащей нотой, дополняющей общую гармонію.

Въ самой концепціи сюжета Беноццо явился самостоятельнымъ; вмѣсто того, чтобы изобразить легенду изъ жизни патрона фамиліи Медичи, онъ рисуетъ торжественное шествіе царей въ Вифлеемъ; по стѣнамъ небольшой ниши, въ которой помѣщалась теперь исчезнувшая алтарная икона, онъ изображаетъ райскій садъ, среди розовыхъ кустовъ котораго размѣщены хоры ангеловъ, блещущихъ радужными крыльями; нѣкоторые срываютъ розы, другіе, соединившись въ хоръ, частью стоя, частью колѣнопреклоненные поютъ и славятъ родившагося Спасителя. Не забыты и пастыри, которыхъ художникъ нарисовалъ на узкихъ простѣнкахъ между капеллою и нишей и, увлекшись реалистической передачей ихъ быта, нисколько не выразилъ ихъ участія въ совершаемомъ событіи. По тремъ стѣнамъ капеллы изображено торжественное шествіе царей. При видѣ его, передъ нами развертывается цѣлый міръ, полный красоты и блеска, безграничнаго увлеченія дѣйствительностью, изображенной художникомъ въ ея разнообразныхъ явленіяхъ: въ ея лѣсахъ и стремнинахъ, въ долинахъ и горныхъ утесахъ, въ мірѣ растеній и животныхъ, въ людяхъ всевозможныхъ состояній, лѣтъ, положеній, костюмовъ, вооруженій, и все это передано съ неисчерпаемою радостью и полнымъ вниманіемъ ко всякой подробности.

Старшій изъ царей сзади всѣхъ; онъ ѣдетъ на бѣломъ мулѣ; свита слѣдуетъ за нимъ; цѣлая кавалькада блестящихъ рыцарей и пажей съ соколами, обезьянами, леопардами. По скаламъ прилегающаго пейзажа длинною лентою идетъ караванъ верблюдовъ и муловъ, навьюченныхъ товарами. Пять красивыхъ юношей на красивыхъ коняхъ, держа въ рукахъ золотые кубки, ѣдутъ впереди стараго царя, отличающагося длинной сѣдою бородою и подбитою дорогими мѣхами одеждой; слуга ведетъ подъ уздцы его бѣлаго, красиваго мула.

Стѣна, въ которой пробита входная дверь, вся занята свитою другаго царя. Онъ самъ изображенъ на великолѣпномъ бѣломъ конѣ, гордо несущемъ и, кажется, гордящемся своимъ торжественно разодѣтымъ царственнымъ всадникомъ. Царь среднихъ лѣтъ, и коричневатый цвѣтъ его лица указываетъ на его африканское происхожденіе. На головѣ его чалма и корона; все одѣяніе его, такъ же какъ и збруя коня, блещетъ золотомъ и драгоцѣнными каменьями. За нимъ также богатая свита. На заднемъ планѣ горная, лѣсистая мѣстность; по горамъ замки и города; черезъ стремящійся потокъ перекинутъ мостъ.

На третьей стѣнѣ самый юный царь, кажется еще болѣе блестящій богатствомъ своей свиты и великолѣпіемъ всего окружающаго. Его коня, тоже бѣлаго, держитъ подъ уздцы пажъ; рядомъ съ нимъ два другіе пажа на коняхъ; въ рукахъ у нихъ приготовленные дары. Задній планъ представляетъ скалистый пейзажъ; съ одной стороны изображена охота за дикою козою; съ другой по вьющейся между скалъ дорогѣ спускается съ горъ безконечный караванъ навьюченныхъ верблюдовъ и муловъ; голова каравана уже

внизу и прибывшіе, слѣзая съ коней, присоединяются къ свитѣ.

По двумъ узкимъ простѣнкамъ между капеллой и нишей художникъ изобразилъ пастырей. Налѣво молодой, красивый пастухъ, опершись на посохъ, пасетъ свое стадо; на первомъ планѣ осликъ, видимый спереди, одно изъ самыхъ лучшихъ изображеній животныхъ Беноццо; сзади ослика другой пастухъ, совершенно равнодушный къ тому, что происходитъ. Направо — опять пастухъ, но старый; на переднемъ планѣ быкъ и около него задумчиво сидящій крестьянинъ. Пейзажъ изображаетъ лѣсистую мѣстность. Объявляющіе пастухамъ радостную вѣсть ангелы вѣроятно были изображены по своду капеллы, но теперь ихъ нѣтъ и слѣда.

Въ изображеніяхъ ангеловъ, срывающихъ цвѣты, поющихъ и благоговѣйно молящихся, прежніе идеалы художника столкнулись съ новыми впечатлѣніями; общее навѣяно духомъ Анжелико, при выполненіи же частностей художника увлекаютъ или изображенія ангеловъ Луки дела Роббіа, или красивыя дѣвушки и юноши Флоренціи, и въ увлекающемъ его натурализмѣ онъ не осилилъ аффектированныхъ выраженій поющихъ лицъ и не одухотворилъ ихъ чувствомъ. Въ одеждахъ ихъ есть стремленіе дать имъ должную красоту; но и тутъ, тщательно срисовывая малѣйшія складки съ модели, онъ не достигаетъ цѣли, упуская изъ вида основное пониманіе искусства. Ангелы украшены разноцвѣтными, блестящими крыльями; на головахъ ихъ сіянія, въ которыхъ золотыми буквами начертана надпись: Gloria in Excelsis и Pax in Terra. Гораздо удачнѣе колѣнопреклоненные, погруженные въ благоговѣйныя молитвы ангелы: всѣ—блистающіе красотой, идеальные въ формѣ,

съ открытыми и ясными выраженіями своихъ свѣтлыхъ лицъ и скромныхъ позъ. Въ сіяніи ихъ головъ надпись: Adoramus te Glorificamus.

Съ любовью разработалъ Беноццо эту многофигурную и сложную тему. Увлекаясь подробностями, онъ развертываетъ изображаемую имъ великолѣпную процессію какъ коверъ по стѣнамъ капеллы, не стѣсняясь ея архитектурными условіями. И всѣ эти пейзажи, и вся обстановка придворной жизни, видѣнная художникомъ въ различныхъ процессіяхъ и турнирахъ, устраиваемыхъ съ неслыханнымъ доселѣ великолѣпіемъ Медичисами во Флоренціи, и сцены охотъ, и лошади, и дичь, и стада, и деревья, все это перемѣшивается, сливается, блещетъ и дышетъ поэзіей жизненныхъ наслажденій, какъ какая нибудь поэтическая средневѣковая, рожденная въ нѣдрахъ рыцарской жизни поэма. Освободившись отъ религіознаго направленія прежнихъ своихъ работъ, замѣтнаго только въ изображеніяхъ ангеловъ, Беноццо слѣдуетъ реалистамъ, берущимъ библейскіе сюжеты предлогомъ, чтобы выказать свое искусство въ изображеніи подробностей пейзажа, звѣрей, великолѣпныхъ убранствъ и наконецъ портретныхъ изображеній. Никто болѣе Беноццо до сихъ поръ не давалъ развитія пейзажу; онъ распространяетъ его на нѣсколько плановъ, пользуясь ими, чтобы помѣстить новую сцену или новую подробность, но онъ еще не сладилъ съ изображеніями скалъ и деревьевъ и не всегда удается ему правильное соотношеніе размѣра изображенныхъ лицъ къ тому мѣсту, на которомъ онъ ихъ помѣщаетъ. Гораздо значительнѣе его успѣхъ въ изображеніи животныхъ. Далеко превзошелъ онъ въ этомъ своихъ предшественниковъ, Паоло Уччелли и Пезелли. Особенно удаются ему лошади и собаки;

нѣтъ положенія, которое бы его затруднило; съ одинаковымъ искусствомъ рисуетъ онъ лошадь въ профиль и въ раккурсѣ, спокойно стоящей или приподымающейся на дыбы. Благородному этому животному художникъ умѣетъ придать и соотвѣтствующее выраженіе. О превосходно изображенномъ осликѣ en face мы уже упоминали. Что касается до человѣческихъ фигуръ, введенныхъ имъ въ такомъ количествѣ въ свое произведеніе, то онѣ не только отличаются разнообразіемъ и красотой своихъ стройныхъ тѣлъ, оживленныхъ лицъ и ловкихъ, граціозныхъ движеній, но еще привлекаютъ насъ къ себѣ какъ живо нарисованныя, прямо взятыя изъ жизни, портретныя изображенія. Тутъ въ числѣ другихъ мы узнаемъ членовъ семьи Медичи, впереди стараго Косьму и наконецъ портретъ самого художника, обозначившаго себя надписью.

Все произведеніе приковываетъ къ себѣ какою-то неизъяснимой силой, хотя нельзя и не согласиться съ строгими цѣнителями нашего художника, что избранный имъ стиль въ капеллѣ Риккарди тождественъ, только въ бо̀льшемъ размѣрѣ, съ стилемъ изображеній на свадебныхъ сундукахъ (cassoni), выработаннымъ Peselli. Это обстоятельство и къ тому же слабость въ передачѣ формъ тѣла, особенно въ сочлененіяхъ и конечностяхъ, лишаютъ эту красиво изображенную торжественную процессію права считаться высоко художественнымъ, оригинальнымъ произведеніемъ. Но едва ли кто останется равнодушнымъ при видѣ ея и не подчинится ея несказанному очарованію!

Въ то время, когда Беноццо рисовалъ фрески капеллы Риккарди, Compagnia di S. Marco заказала ему икону съ изображеніемъ Богоматери и святыхъ, причемъ

было условлено, чтобы онъ скопировалъ ее съ иконы Фра Беато Анжелико, украшавшей алтарь Св. Марка, и чтобы онъ не допускалъ въ работѣ участія помощниковъ. Эта икона находится теперь въ Національной галлереѣ Лондона.

Послѣ работъ во Флоренціи Беноццо проводитъ нѣсколько лѣтъ въ *S. Giminiano.* Тамъ онъ рисуетъ для церкви Св. Августина, для собора и иконы для окрестныхъ городковъ *Терни, Чертальдо* и *Кастель Фіорентино.* Въ S. Giminiano главный его заказчикъ извѣстный Domenico Strambi, долгое время жившій въ Парижѣ и названный поэтому своими современниками Parisinus. Для него Беноццо рисуетъ въ церкви Св. Августина колоссальное *изображеніе Св. Себастьяна,* въ воспоминаніе прекращенія чумы 1464 г. Св. Себастьянъ прикрываетъ собравшійся подъ его защиту народъ своей мантіей, поддержанной по краямъ ангелами. Въ верхней части фрески Марія, обнаживъ грудь свою, и Христосъ, указывая на свои язвы, тщетно молятъ разгнѣваннаго Бога-Отца, сыплющаго на землю смертоносныя стрѣлы; но всѣ онѣ падаютъ въ распростертый плащъ Святаго, подъ сѣнью котораго укрылись старики, мужчины, женщины и дѣти. Эта фреска послужила образцомъ для многихъ подобныхъ ей изображеній, особенно у живописцевъ умбрійской школы.

Главнымъ произведеніемъ Беноццо въ S. Giminiano были фрески, нарисованныя имъ въ главной капеллѣ церкви Св. Августина, съ изображеніемъ событій изъ жизни Святаго. Фрески эти сильно пострадали и отличаются различнымъ достоинствомъ исполненія, что объясняется участіемъ помощниковъ, изъ которыхъ главнымъ былъ *Джусто д'Андреа,* ученикъ Филиппо Липпи,

и *Нери де Биччіо*, въ чемъ удостовѣряетъ насъ собственное его показаніе.

Въ этихъ фрескахъ, расположенныхъ тремя рядами и отдѣленныхъ другъ отъ друга нарисованными коринфскими пилястрами, украшенными классическимъ орнаментомъ, Беноццо разсказываетъ жизнь Св. Августина. Тутъ мы видимъ, какъ отецъ Патриціо и мать Моника приводятъ его ребенкомъ въ граматическую школу въ Тегасте; какъ его передаютъ заботамъ учителя. Справа сѣкутъ одного нерадиваго, между тѣмъ, какъ учитель указываетъ на молодаго Августина, какъ на примѣръ благонравія; вступленіе Августина въ Карфагенскую высшую школу (эта фреска едва сохранилась) и молящаяся Моника, разлученная съ сыномъ. Послѣ изображенія путешествія и прибытія на мѣсто (тоже едва сохранилось) мы видимъ Августина, учащаго въ Римѣ; эта фреска сохранилась лучше другихъ и представляетъ превосходно скомпанованное изображеніе индивидуально выразительныхъ лицъ слушателей, сидящихъ вокругъ кафедры прибывшаго учителя; вѣроятно нѣкоторые изъ нихъ портреты лицъ современныхъ художнику *). Затѣмъ идетъ отбытіе изъ Рима, встрѣча съ Амвросіемъ въ Миланѣ: слуга снимаетъ съ прибывшаго верхомъ Августина шпоры, а другой держитъ подъ уздцы лошадь. Проповѣдь Амвросія. Моника умоляетъ Амвросія обратить ея сына къ истинной вѣрѣ. Бесѣда Амвросія съ Августиномъ; чтеніе посланія Павла. Крещеніе Августина. Августинъ идетъ къ пустынникамъ въ Monte Pisano; явленіе Христа. Смерть Моники; это одна изъ сохранившихся фресокъ: на переднемъ планѣ два монаха, одинъ изъ

---

*) Изданіе Арунд. Общества.

нихъ портретъ Stramba; тутъ же два голые ребенка, убѣгающіе отъ собаки. Августинъ среди своей конгрегаціи. Побѣда надъ Фортунатомъ (обѣ эти фрески разрушены). Августинъ въ экстазѣ передъ Іеронимомъ, и наконецъ смерть Августина.

Въ этихъ фрескахъ Беноццо какъ бы возвращается снова къ раннему своему направленію; но къ религіозному выраженію Фра Анжелико онъ какъ бы прибавляетъ вліяніе Филиппо Липпи, усвоивая его пріемы образованія тѣла. Но въ нѣкоторыхъ сценахъ онъ является опять выразителемъ своего времени, и наблюдаемыя имъ самимъ сцены изъ окружающей его жизни вплетаются въ изображаемую имъ легенду. Такъ въ лучшей изъ всего цикла фрескѣ, гдѣ изображенъ Августинъ, проповѣдующій въ Римѣ, развѣ не рисуетъ намъ Беноццо изображеній переѣзжающихъ съ мѣста на мѣсто ученыхъ гуманистовъ, читающихъ лекціи? и окружающая его толпа стариковъ и юношей, жадно его слушающихъ, развѣ не самая вѣрная картина общества флорентинцевъ, собравшихся у кафедры одного изъ обожаемыхъ ими учителей? Сцена въ школѣ вѣроятно навѣяна художнику тоже личнымъ опытомъ; способъ наказанія въ его время вѣроятно былъ тотъ же, какимъ онъ былъ и въ отдаленныя времена римлянъ, въ чемъ насъ убѣждаетъ одна изъ сохранившихся помпеянскихъ фресокъ. Къ числу удачнѣйшихъ изображеній принадлежитъ „Смерть Моники“. Она не дождалась страстно любимаго ею сына: онъ еще видѣнъ плывущимъ на кораблѣ, но душа сей женщины, въ видѣ ребенка, окруженнаго сіяніемъ, уже оставила бренное тѣло.

Въ соборѣ S. Giminiano Беноццо еще разъ рисуетъ Св. Себастіана и занятъ реставраціей „Maesta“ Липпо Мемми, сохраняющейся въ городской ратушѣ.

Перейдемъ теперь къ самой капитальной работѣ Беноццо — къ его знаменитымъ фрескамъ въ Пизанскомъ *Campo Santo.*

Въ этомъ историческомъ памятникѣ совмѣстились значительнѣйшія произведенія Джіоттистовъ и Сіеннскихъ мастеровъ. Въ концѣ XIV столѣтія Пиза, вовлеченная въ войну съ Флоренціей, утратила свою независимость и не имѣла ни средствъ, ни охоты продолжать украшеніе своего кладбища. Работы остановились въ 1392 году, и Піетро ди Пуччіо, орвіеттскій мастеръ, оставилъ незаконченными начатыя имъ изображенія Ветхаго Завѣта.

Прошло болѣе 70 лѣтъ, и Пиза, нѣсколько оправившись подъ флорентинскимъ владычествомъ, пожелала окончить украшеніе своего Campo Santo, для чего и вступила въ переговоры съ Беноццо Гоззоли. Контрактъ съ нимъ заключенъ былъ 14 мая 1469 года (напечатанъ въ Cf. Ciampi notizie inedite 153 f.)

Беноццо Гоззоли сталъ продолжать циклъ Піетро ди Пуччіо изображеніемъ событій изъ Ветхаго Завѣта, начавъ свою обширную работу съ фрески „*Сбора винограда*". За ней онъ просидѣлъ 8 мѣсяцевъ, сосредоточивъ на ея исполненіи все свое вниманіе и искусство; поэтому она и вышла лучшей изъ всего, что было нарисовано художникомъ прежде и впослѣдствіи.

Всѣхъ картинъ, исполненныхъ Беноццо въ Campo Santo, двадцать двѣ. Къ сожалѣнію, онѣ нарисованы не buon fresco, а tempera; т. е. къ стѣнной живописи приложена была техника станковая, причемъ способъ прикрѣпленія окраски оказался непрактичнымъ, слѣдствіемъ чего было настоящее плачевное состояніе этого монументальнаго произведенія итальянской живо-

писи: цѣлые куски красокъ отпали. Самая система окраски была очень несложна: тѣни налагались сѣроватыми тонами и сводились красноватою штриховкой съ болѣе теплыми тонами свѣтовыхъ пятенъ; современемъ эта красноватая штриховка почернѣла. Неровности въ исполненіи должно отнести на счетъ менѣе искусныхъ помощниковъ, которыхъ при столь обширной работѣ было достаточно; имя одного изъ нихъ намъ извѣстно: это былъ Zanobi Macchiavelli.

16 лѣтъ употребилъ Беноццо на окончаніе фресокъ въ Campo Santo; плату за „Царицу Савскую", послѣднюю фреску изъ всего цикла онъ получилъ 11 мая 1485 года. Благодарные пизанцы посвятили ему почетную надпись, помѣстивъ ее на одной изъ его фресокъ, и при жизни отвели ему мѣсто для его погребенія въ самомъ Campo Santo, соорудивъ великолѣпный памятникъ.

Фрески въ Campo Santo составляютъ самую значительную работу Беноццо Гоззоли. Въ нихъ онъ отдается вполнѣ во власть своей богатой фантазіи, и подъ предлогомъ Ветхозавѣтныхъ изображеній онъ рисуетъ разнообразную картину своего времени, и нигдѣ не отразилась такъ радостно и ясно эта кипучая, веселая и свѣжая жизнь Италіи XV вѣка, какъ въ этомъ произведеніи. Поразительное впечатлѣніе производитъ сопостановленіе произведеній Беноццо съ фресками Джіоттистовъ и сіенскихъ мастеровъ, расположенными въ томъ же Campo Santo на противоположной стѣнѣ. Тамъ грандіозная сцена Страшнаго Суда, ужасъ ожидающихъ грѣшниковъ мученій, поражающія изображенія Торжества Смерти и соблазны дьяволовъ, искушающихъ Ѳиваидскихъ пустынниковъ; здѣсь радость жизни, здѣсь богатство даровъ природы, красота, улыбки и смѣхъ дѣтей, и самыя

трагическія событія смягчаются идиллической обстановкой веселаго, разнообразнаго пейзажа, который художникъ щедрою рукою изукрашиваетъ всѣми чудесами растительнаго и животнаго царства. Радость, смѣшанная съ нѣкоторою серьезностью, беззавѣтное увлеченіе чувствомъ природы, воспроизведеніе всѣхъ ея явленій, не стѣсняясь иногда законами искусства, ясная характеристика лицъ, не выступающая изъ границъ прекраснаго, правда въ позахъ и движеніяхъ, отсутствіе аффектаціи, наивная красота, вкусъ въ одеждахъ и группировкахъ и наконецъ богатство и разнообразіе пейзажа и архитектурныхъ обстановокъ — все это дышетъ какимъ-то новымъ, универсальнымъ пониманіемъ искусства, независящимъ отъ того, что было сдѣлано другими въ области искусства. Тутъ слышится нѣчто вѣчное, нѣчто оживляющее и отрезвляющее.

Таково общее впечатлѣніе этихъ фресокъ; но мы должны указать и на слабыя стороны этого произведенія. И въ немъ мы видимъ Беноццо быстро схватывающимъ, но поверхностнымъ наблюдателемъ. Не проникая до основныхъ источниковъ, изъ которыхъ черпаетъ истинный художникъ свои образы, онъ удовлетворяется результатами, добытыми другими. Самъ онъ не наблюдаетъ, не ищетъ. Законы перспективы и размѣровъ человѣческаго тѣла не мѣшаютъ ему укорочивать свои фигуры и ставить ихъ въ неправильныя отношенія къ тому мѣсту, которое онѣ занимаютъ въ картинѣ. Рисунокъ фигуры и особенно оконечностей часто неправиленъ; контуры рѣзки и жестки, и потому выраженія лицъ холодны; въ ихъ движеніяхъ видна иногда неловкость и неподвижность. То же невниманіе къ научнымъ даннымъ въ изображаемой имъ архитектурѣ: онъ загромождаетъ ее раз-

личными планами и украшеніями, но располагаетъ все это съ наивностью Фра Анжелико и Мазолино. Что у тѣхъ было слѣдствіемъ незнанія, у него, одного изъ талантливѣйшихъ представителей времени Возрожденія, является уже невниманіемъ. Какъ колористъ, онъ также не заставляетъ забывать исчисленные нами недостатки.

Подробное описаніе фресокъ нагляднѣе укажетъ намъ ихъ значеніе.

1) *Сборъ винограда.* Сцена происходитъ передъ дворцомъ Ноя, нарисованнымъ въ стилѣ Возрожденія. Сквозь стволы пальмъ, лавровъ и кипарисовъ видѣнъ горный пейзажъ съ домиками и помѣстьями. Слѣва отъ дворца высокая бесѣдка, плоская крыша которой вся заросла виноградомъ; къ ней приставлены лѣстницы, по которымъ взбираются юноши и срываютъ спѣлые, сочные грозды; дѣвушки принимаютъ ихъ въ корзины и сваливаютъ въ чанъ, гдѣ голыми ногами давитъ ихъ красивый работникъ; сокъ стекаетъ въ подставленную чашу. Передъ нами полная картина сбора винограда и выдѣлки вина, какъ оно и до сихъ поръ производится въ Италіи. Дѣвушки,—изъ которыхъ одна несетъ на головѣ наполненную виноградомъ корзину, другая только что приняла ее изъ рукъ стоящаго на лѣстницѣ юноши, высоко держа ее обѣими руками надъ головою, третья еще ждетъ своей, пока ей передадутъ ее наполненную, и наконецъ четвертая, ссыпающая виноградъ въ чанъ—напоминаютъ своими изящными фигурами и нѣсколько изысканными позами помпеевскихъ танцовщицъ и такъ же, какъ онѣ, преисполнены прелести.

На переднемъ планѣ самъ Патріархъ, къ которому испуганно прижались два внука; лающая собака напугала ихъ и кромѣ того двухъ голыхъ ребятъ, помѣстившихся

на землѣ. Между тѣмъ вино готово, надо его попробовать, и Ной уже опорожнилъ полный золотой кубокъ, поднесенный ему его женой. Вино подѣйствовало; старцу сдѣлалось невыносимо жарко, онъ сбросилъ свои одежды, непокрытый прилегъ въ тѣни портика своего дворца и заснулъ безмятежнымъ сномъ. Хамъ подсмѣивается надъ нимъ, между тѣмъ какъ Іафетъ, отвернувшись, прикрываетъ его наготу. Среди окружающихъ женщинъ, старающихся тоже не смотрѣть, стоитъ извѣстная „Vergognosa di Pisa“: она тоже прикрыла рукою глаза, но такъ, что между пальцами можетъ все видѣть. Какъ мы уже говорили, Беноццо рисовалъ эту фреску съ особой любовью. Ни въ одной изъ послѣдующихъ онъ не достигъ ея красоты, но уже и въ ней видно направленіе, заведшее художника далеко за предѣлы экономической композиціи. Увлеченіе изображать побочные эпизоды скоро заставитъ его забывать главное содержаніе, что съ особенною силою выказалось въ его слѣдующей картинѣ.

2) Содержаніе ея: *Проклятіе Хама.* Богатое воображеніе художника увлекаетъ его кажется къ воспроизведенію всего, что было создано природой. Объективное отношеніе къ изображаемому предмету забыто и главное содержаніе теряется въ массѣ побочныхъ и разнообразныхъ эпизодовъ. Сцена *Проклятія* занимаетъ небольшой уголокъ картины, и Ной проклинаетъ такъ добродушно, что неудивительно, что эта сцена не производитъ никакого впечатлѣнія. Но за то какое громадное пространство открываетъ художникъ вдаль, и какъ подробно рисуетъ намъ патріархальную жизнь золотаго вѣка! Что за веселый пейзажъ передъ нами, съ его горами и долинами, съ замками и городами, съ пиніями, кипарисами, пальмами и лаврами!

Окруженный внуками, правнуками и праправнуками, стоитъ 900 лѣтній старецъ въ своемъ саду. У колодца размѣстилась счастливая семья и радуется радости своего ребенка; къ колодцу идутъ на водопой дикіе звѣри и прилетаютъ лѣсныя птицы; подходитъ къ нему и красивая дѣвушка, ведя за руку мальчугана; амфора на головѣ ея; другая дѣвушка заплетаетъ маленькой дѣвочкѣ косы; черезъ открытыя ворота женщины и мужчины съ дѣтьми идутъ въ поле, юноши собираются на соколиную охоту; дѣти играютъ съ собаками, птицы снуютъ въ воздухѣ, на крышѣ дома двѣ дѣвушки вышли посмотрѣть на прекрасный Божій міръ, а павлинъ блестящимъ колесомъ поднялъ свой великолѣпный хвостъ! И это идиллическое изображеніе радостей жизни украшаетъ кладбище! Такъ измѣнилось міровоззрѣніе итальянцевъ XV вѣка и какой контрастъ съ изображеніями Торжества Смерти и Страшнаго Суда, потрясающими своими грандіозными образами!

Въ увлеченіи этими радостями жизни и побуждаемый господствующимъ духомъ времени, Беноццо все болѣе и болѣе забываетъ главный предметъ своихъ композицій, ослабляя тѣмъ впечатлѣніе ихъ единства, но увлекая всѣхъ своимъ не знающимъ предѣловъ воображеніемъ.

3) *Построеніе вавилонской башни.* Художникъ въ этой фрескѣ совершенно забываетъ свой сюжетъ и воспроизводитъ сцену постройки зданія такъ, какъ она производилась въ его время, со всѣми подробностями установленныхъ подмостковъ, мѣшанія извести, каменныхъ и плотничныхъ инструментовъ и т. д. Съ двухъ сторонъ изображена толпа зрителей; но все это пизанцы и флорентинцы съ ихъ физіономіями и костюмами: мы видимъ передъ собою собравшуюся толпу при возведеніи какого

нибудь итальянскаго собора; мы узнаемъ знакомыя лица Медичисовъ.

Эта фреска примыкаетъ къ капеллѣ, надъ входомъ которой Беноццо нарисовалъ:

4) *Поклоненіе царей.* По горной дорогѣ прибыли цари, окруженные своею свитою на коняхъ. Оба старшіе слѣзли съ коней и преклонили колѣна передъ сидящимъ на колѣнахъ Маріи Младенцемъ; сзади ея Іосифъ, подробности пріютившей ихъ хижины и ангелы, славящіе Христа. Среди свиты Гоззоли нарисовалъ самого себя. Подъ этой фреской изображено „Благовѣщеніе“ и по бокамъ два ангела.

5) *Авраамъ и жрецы Ваала въ храмѣ язычниковъ.*

6) *Переселеніе въ Египетъ.* Авраамъ съ Сарою, напоминая собою престарѣлаго итальянскаго графа, ѣдетъ верхомъ на великолѣпномъ конѣ; Сара и сопутствующія ей женщины тоже верхами. Юный пажъ сдерживаетъ за кольцо ошейника рвущуюся впередъ борзую собаку; на мулахъ везутъ пожитки, и длинный ихъ караванъ, далеко ушедшій впередъ, теряется въ пропадающей вдали дорогѣ. Справа стада и ссора пастуховъ.

7) *Побѣда Авраама.* Въ серединѣ плѣненные цари. Справа и слѣва сраженіе; воины, какъ пѣшіе, такъ и конные, одѣты въ средневѣковые костюмы; мало знанія въ раккурсахъ лежащихъ на землѣ убитыхъ.

8) *Исторія Агари.* Слѣва семейный совѣтъ о судьбѣ Агари; она стоитъ передъ Авраамомъ въ полной достоинства, удивительно красивой позѣ; это одна изъ самыхъ удачныхъ фигуръ всего цикла. Сцена наказанія Агари Сарой почти каррикатурна; затѣмъ мы видимъ изгнанную Агарь съ Измаиломъ и явленіе ей ангела; послѣдняя сцена напоминаетъ подобную сцену Фра Беато

Анжелико. Три ангела являются къ Аврааму; онъ ихъ привѣтствуетъ и угощаетъ трапезою; Сара смотритъ изъ палатки и, услыхавъ отъ одного изъ нихъ пророчество о томъ, что она родитъ сына, добродушно смѣется. Всѣ эти сцены преисполнены идиллической прелести. Красивыя фигуры ангеловъ и достопочтенный Патріархъ съ его выразительной головою принадлежатъ къ лучшимъ моментамъ всего цикла.

9) *Разрушеніе Содома* и *Гоморры*. Бѣгство Лота съ семьей. Огненный дождь, бросаемый ангелами; на улицахъ разрушающихся городовъ толпы убитыхъ и борющихся съ смертью. Обернувшаяся жена Лота обращена въ соляной столбъ. — Мечущіе молніи ангелы очень оживлены и изображены энергичнѣе, нежели переполненныя группы несчастныхъ обитателей проклятаго мѣста. Фигура жены Лота какъ будто срисована со статуи; самъ же Лотъ утрированъ и пошлъ.

10) Въ этой фрескѣ Беноццо опять въ своей сферѣ. Авраамъ у своей палатки говоритъ съ своими о судьбѣ Измаила и Исаака. На дальнемъ планѣ мы снова видимъ Агарь, удаляющуюся съ Измаиломъ въ пустыню; Исааку готовится другое: Авраамъ отправляется съ нимъ на гору Моріа, гдѣ повелѣно ему его принести въ жертву. Снаряженъ осликъ всѣмъ нужнымъ для путешествія, и этотъ осликъ и идущій около него Патріархъ съ сыномъ, не подозрѣвающимъ цѣли путешествія, представляютъ одну изъ самыхъ изящныхъ картинъ итальянскаго искусства. Справа — Авраамъ съ сыномъ поднимаются на гору, гдѣ совершилось чудо, тоже изображенное художникомъ и, по совершеніи его, отецъ съ сыномъ мирно сходятъ съ горы и вмѣстѣ съ прислужниками садятся завтракать.

Затѣмъ идетъ исторія Ревекки:

11) *Авраамъ отправляетъ Исаака въ путь.* Встрѣча у колодца. Свадебный пиръ. Поэтически изображена сцена у колодца: Еліазаръ пьетъ изъ кувшина, который поддерживаетъ Ревекка; около нихъ три красивыя дѣвушки съ кувшинами на головахъ. По дальнимъ планамъ много побочныхъ эпизодовъ.

12) *Рожденіе Исава и Іакова.* Великолѣпно убранная въ стилѣ Возрожденія комната роженицы. По серединѣ, подъ тріумфальною аркою, сдѣлка о правѣ первородства; старшій продаетъ его за чечевичную похлебку. Справа изгнаніе Исава и благословеніе Іакова.

13) *Исторія Іакова.* Слѣва его удаленіе изъ дома; на заднемъ планѣ изображенъ его вѣщій сонъ: лѣстница, достающая до небесъ и спускающіеся и поднимающіеся по ней ангелы; встрѣча съ Рахилью. Пляска и свадебный пиръ. Справа борьба Іакова съ ангеломъ. Танцующіе и участники пира представляютъ очень оживленную сцену; особенно красивы одежды, драпирующія пляшущихъ дѣвушекъ. Фигуры ангеловъ преисполнены прелести; видно, что еще вліяніе Фра Беато Анжелико отзывалось и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Беноццо.

14) *Встрѣча и примиреніе Исава съ Іаковымъ.* Прибытіе Іакова въ Солимъ и сдѣлка съ хананацами на счетъ Дины, дочери Рахили. Слѣва убіеніе жителей Солима. Эта фреска богата подробностями широко развитаго пейзажа: стадо коровъ, пастухи, отдаленныя скалы, на высотѣ городъ, прибывающіе воины, группы прекрасныхъ женщинъ, дѣти, птицы и наконецъ сидящій на первомъ планѣ на возвышеніи громадный орелъ. Много головъ на этой фрескѣ совершенно разрушенныхъ.

15) *Исторія Іосифа* въ четырехъ отдѣленіяхъ: слѣва Іосифъ разсказываетъ братьямъ свой сонъ; они нападаютъ на него и сажаютъ въ цистерну; затѣмъ продаютъ его египетскимъ купцамъ и приносятъ окровавленныя его одежды отцу. Прибытіе Іосифа въ Египетъ, сцена съ женой Пентефрія и наконецъ темница изображены на той же фрескѣ. Изъ всѣхъ этихъ эпизодовъ особенно хорошо изображена сцена, когда престарѣлый Іаковъ узнаетъ окровавленную одежду своего любимца.

16) *Іосифъ въ Египтѣ.* Истолкованіе сновъ Фараона; покупка хлѣба у братьевъ; братья узнаютъ его. Всѣ эти сцены раздѣлены великолѣпными архитектурными декораціями. На этой-то фрескѣ пизанцы помѣстили, на свиткѣ, поддержанномъ двумя летящими ангелами хвалебную надпись въ честь художника, такъ какъ половина предпринятой имъ работы была окончена („nel mezzo dall' opera").

Но для насъ она совершенно оканчивается, ибо остальныя фрески, изображающія жизнь и дѣянья Моисея, въ такомъ разрушенномъ состояніи, что не представляется возможности сдѣлать о нихъ какое либо заключеніе. Тутъ мы видимъ: 17) Воспитаніе Моисея при дворѣ Фараона; 18) Переходъ черезъ Чермное море; 19) Полученіе Моисеемъ скрижалей завѣта. Золотой телецъ; 20) Метаніе жеребья; Расцвѣтшій жезлъ Аарона; Мѣдный змѣй; 21) Паденіе Іерихона и 22) Царицу Савскую передъ Соломономъ, богатую, но совершенно разрушенную композицію. Сохранилась только верхняя часть съ изображенной на ней толпой народа *).

*) Фрески Беноццо Гоззоли въ Campo Santo изданы Lasinio. Въ его время онѣ были въ лучшемъ видѣ, и то, что разрушено, мы можемъ только

Неравное достоинство этихъ фресокъ бросается въ глаза. Лучшая изъ нихъ все-таки остается первая но и въ ней, какъ мы замѣтили выше, ясно выразилось то направленіе художника, которое привело его къ столь неравному и неодинаковому ихъ достоинству — это его увлеченіе въ изображеніи побочныхъ эпизодовъ. Задніе планы картины сдѣлались для него главною цѣлью; въ нихъ хочется ему блеснуть перспективными знаніями, и для этого онъ переполняетъ ихъ изображеніями зданій всевозможныхъ видовъ и стилей; онъ воспроизводитъ существующія, какъ напр. Пантеонъ, башни флорентинской Синьоріи, Пизанскій соборъ, но большею частію самъ сочиняетъ ихъ и нѣкоторыя такъ удачно, что они кажутся неисполненными проэктами какого нибудь Михелоццо Михелоцци или Бенедетто да Маяно; часто въ нихъ онъ поражаетъ превосходными деталями, отдѣльной ложей, лѣстницей, колоннадой, тріумфальной аркой, созданными совершенно въ духѣ Возрожденія и изукрашенными орнаментами, въ которыхъ видны и вкусъ, и большое знаніе классическихъ древностей. Но онъ не обращаетъ никакого вниманія на занимаемое этими зданіями пространство, и они въ своемъ нагроможденіи напоминаютъ задніе планы Антоніо Венеціано и Андреа да Фирензе на фрескахъ, изображающихъ жизнь Св. Райнера въ томъ же Campo Santo.

За то удивительный талантъ и воображеніе выказываетъ художникъ, рисуя всевозможныхъ животныхъ. Лошади, мулы, верблюды, собаки, зайцы, козы, овцы, птицы

возстановить по его гравюрамъ. Большая часть оригинальныхъ рисунковъ Беноццо къ этимъ фрескамъ, находятся у Don José Madrazo въ Мадритѣ; онъ купилъ ихъ въ Пизѣ.

лѣсныя и болотныя—все это въ изобиліи наполняетъ заднія и среднія планы его картинъ; даже „Золотаго тельца“ онъ воспроизводитъ натуралистически.

Еще болѣе увлекается онъ изображеніемъ человѣческой фигуры, помѣщая ее въ своемъ творческомъ увлеченіи всюду, часто безъ всякаго отношенія къ изображаемому событію, которое въ его композиціяхъ совершается какъ бы во снѣ: то же самое лицо изображается въ различныхъ обстоятельствахъ жизни среди одного и того же пространства; часто видимый еще младенцемъ на лѣвой сторонѣ фрески, на правой онъ уже выросъ красивымъ юношей, и, чтобы больше разсказать объ изображаемомъ лицѣ, художникъ пользуется и переднимъ, и среднимъ, и безконечными дальними планами картины. Поэтому главный интересъ дѣлится на нѣсколько частныхъ, побочное обстоятельство затемняетъ, главное и общее впечатлѣніе исчезаетъ.

Но при всѣхъ этихъ недостаткахъ всюду присущее чувство красоты, поражающее умъ и душу, заставляетъ забывать о нихъ. Прямо взятыя изъ жизни группы дѣтей, міръ которыхъ Беноццо первый открылъ для искусства, ихъ живыя, смѣющіяся лица, ихъ наивные игры, смѣхъ и улыбки; группы дѣвушекъ, несущихъ на головахъ корзины съ виноградомъ или высокіе кувшины, танцующихъ въ оживленной пляскѣ, женщины съ дѣтьми на рукахъ—все это влечетъ красотою формъ и какою-то цѣломудренною свѣжестью. Въ выраженіи нравственно серьезныхъ лицъ, старческихъ и благодушныхъ, какъ напр. Авраама, угощающаго ангеловъ или мирно завтракающаго съ Исаакомъ и слугами послѣ страшнаго испытанія, художникъ на высотѣ своей задачи. Прелестна престарѣлая Сара, добродушно раз-

смѣявшаяся рѣчамъ ангела, выглядывая изъ своей палатки. О чудной фигурѣ Агари, стоящей передъ семейнымъ судомъ, мы уже говорили; въ ней чудится неизъяснимая прелесть тѣхъ греческихъ статуетокъ, которыя недавно были открыты въ Танагрѣ. Въ одеждахъ Беноццо выказываетъ много вкуса. Справедливо кто-то сказалъ, что искусство въ лицѣ созданій Беноццо въ первый разъ улыбнулось. Теперь эти фрески находятся въ полуразрушенномъ состояніи, но когда краски ихъ были свѣжи, то общее впечатлѣніе ихъ должно было быть очаровательнымъ. Въ нихъ сіяла радость жизни, въ нихъ заговорила природа многочисленными своими языками, и духъ человѣческій, смущенный ужасами изображеній Джіоттистовъ, успокоивался на созданіяхъ Беноццо, улыбался и радовался, ибо только одну радость возбуждали эти дѣтскіе лики, эти юношескіе взоры, эта грація женщины, эта безпредѣльная широта пейзажей, это добродушіе старцевъ и это неистощимое богатство плодовъ земныхъ и даянья — времено мірныхъ. На время замиралъ въ душѣ ужасъ ада и хотѣлось жить и вѣрилось въ одухотворяющее вліяніе всего живаго.

Кромѣ работъ въ Campo Santo, Беноццо нарисовалъ еще нѣсколько алтарныхъ иконъ; но такъ какъ значеніе въ исторіи искусства даютъ ему описанныя нами довольно подробно фрески капеллы Риккарди и Campo Santo, то мы и не остановимся на этихъ иконахъ. Новаго намъ онѣ ничего не скажутъ.

По податнымъ спискамъ, сохранившимся во флорентинскихъ архивахъ, мы знаемъ, что Беноццо, кромѣ имѣнія во Флоренціи, имѣлъ собственный домъ въ Пизѣ, въ которомъ онъ жилъ съ своею женою Mona Lena и

шестью дѣтьми и еще съ большимъ семействомъ брата Domenico. Не личики ли этихъ дѣтей мы видимъ весело улыбающимися съ фресокъ Campo Santo?

По надписи на воздвигнутомъ пизанцами въ Campo Santo памятникѣ значится, что Беноццо окончилъ свою жизнь въ 1478 году. Но по недавно опубликованнымъ документамъ Ciampi мы встрѣчаемъ Беноццо во Флоренціи еще въ 1496 году; онъ вмѣстѣ съ другими художниками былъ оцѣнщикомъ фресокъ Alesso Baldovinetti въ S. Trinità.

ГЛАВА X.

Доменико Гирландайо.

Въ предъидущемъ изложеніи развитія итальянскаго искусства XV столѣтія мы видѣли, что раздѣленіе общаго труда много способствовало успѣху достиженія предположенной цѣли. Чтобы овладѣть формами дѣйствительности и подготовить почву для высшаго проявленія искомаго образа идеала своего времени, художники безсознательно дѣлятъ между собою общее дѣло, и поэтому каждый изъ тѣхъ, дѣятельность которыхъ мы описали, исключая конечно корифеевъ Возрожденія, представляется намъ нѣсколько одностороннимъ.

Бо̀льшая часть художниковъ посвящаетъ свои силы на изученіе научныхъ основъ искусства; въ перспективѣ и знаніи пропорцій человѣческаго тѣла одни думаютъ найдти главную опору и дѣйствительно вносятъ въ об-

щее дѣло незыблемыя основы. Другіе въ изученіи древнихъ образцовъ ищутъ настоящихъ мѣръ и отношеній; сохранившіеся памятники возбуждаютъ воображеніе, а самостоятельное творчество находитъ въ нихъ и образцы для подражанія, и мѣрило для опредѣленія собственныхъ силъ. Литература и общественное мнѣніе поддерживаютъ это направленіе и питаютъ его заманчивыми темами. Одни художники наблюдаютъ природу, схватывая впечатлительной душой ея красивыя проявленія; въ ней одной они ищутъ образцовъ новыхъ формъ и начинаютъ понимать сокровеннѣйшія тайны ея силъ и вліяній. Но другіе разлагаютъ эту природу, разсѣкаютъ трупы, тщательно изучаютъ строеніе скелета, расположеніе мускуловъ и устройство сочлененій, думая этимъ путемъ постичь образованіе внѣшней формы. Наконецъ, еще иные видятъ въ способѣ наложенія красокъ, ихъ смѣшеній и сопостановленій, улавливая загадочные эффекты свѣта и тѣней, средство вызвать образъ, отвѣчающій общему неумолкаемому требованію. Совокупными силами живопись совершала свое постепенное образованіе, незамѣтно подчиняя себѣ другіе элементы искусства—архитектуру и пластику. Архитектоника распредѣляла симметрически группы и давала массамъ ритмическое движеніе при гармоническомъ построеніи композиціи — въ этомъ была главная заслуга Мазаччіо. Пластика входила въ выработку формъ, въ благородное теченіе контура и какъ бы подготовляла для живописи матеріалы. Донателло, Гиберти и вся обширная семья итальянскихъ скульпторовъ шли впереди, и цѣлый классъ художниковъ, воспитавшихся въ ихъ мастерскихъ, внесъ въ живопись вліяніе мраморныхъ и металлическихъ произведеній. Благодаря совокупной работѣ, общій капиталъ

знанія и опыта накоплялся, хотя большинство художниковъ работало съ бо́льшей, или меньшей исключительностью въ своемъ кругѣ, ограниченномъ ихъ индивидуальными особенностями.

Но было уже время убѣдиться, насколько всѣ эти накопленныя знанія и опытъ подвинули общую работу обрѣтенія новаго образа; насколько всѣ эти знанія и опыты въ силахъ помочь при выполненіи общихъ, высшихъ задачъ искусства? Время требовало появленія могучаго таланта, подобнаго Джіотто въ прошломъ столѣтіи, который совмѣстилъ бы въ себѣ все до него добытое и указалъ бы современникамъ истинный путь, по которому слѣдуетъ идти къ предположенной цѣли. Таковымъ, къ счастью итальянскаго искусства, явился Доменико Гирландайо. Онъ былъ настоящимъ представителемъ кватрочентистовъ и завершителемъ того, къ чему стремились Уччелли, Доменико Венеціано, Андреа дель Кастаньо, братья Поллайоли, Пезелли, Бальдовинетти, Верроккіо, Фра Филиппо Липпи съ сыномъ, Сандро Боттичелли и Беноццо Гоззоли.

Упорнымъ трудомъ усвоилъ себѣ Гирландайо всѣ необходимыя знанія. Онъ прошелъ школу *Oreficeria* (мастерство золотыхъ дѣлъ), которую проходило большинство флорентинскихъ художниковъ, гдѣ выработалъ себѣ точный и твердый рисунокъ, сохранивъ и въ послѣдующихъ самыхъ лучшихъ своихъ произведеніяхъ стилистическія особенности металлической техники, прилагая ихъ какъ въ изображеніяхъ складокъ одеждъ, такъ и самаго человѣческаго тѣла. Затѣмъ ученіе у Алессо Бальдовинетти знакомитъ его съ пріемами новой техники живописи, но онъ не удовлетворяется ею; можетъ быть, даже примѣръ учителя, желавшаго приложить тех-

нику масляныхъ красокъ къ фрескѣ, воздержалъ Гирландайо отъ подобныхъ опасныхъ опытовъ; онъ остается вѣренъ фрескѣ и старой методѣ al tempera и ихъ доводитъ до совершенства. Но Алессо примѣромъ своимъ учитъ его какъ смотрѣть и изучать природу, съ точностью стараясь передавать всѣ ея подробности. Если бы сохранились фрески въ S. Trinità, составлявшія славу Бальдовинетти, мы вѣроятно нашли бы много общихъ точекъ соприкосновенія ученика съ учителемъ. Введенное учителемъ обыкновеніе помѣщать свидѣтелями изображаемыхъ событій портреты современниковъ перешло и къ Гирландайо. Наконецъ Бальдовинетти вводитъ его въ высшій міръ искусства, знакомя его съ мозаикой, и Гирландайо вполнѣ понимаетъ высокое ея значеніе. Онъ предпочитаетъ ее живописи, называя ее искусствомъ „вѣчнымъ“; живопись же была въ его глазахъ искусствомъ временнымъ.

Но главными учителями Гирландайо были Джіотто и Мазаччіо. Онъ чувствуетъ свое сродство съ ихъ великими произведеніями, украшающими стѣны капеллъ S. Croce и Бранкаччи, и, глядя на нихъ, сознаетъ, что искусство дѣйствуетъ на душу человѣка не одной какой либо своею стороною, будь это самый правильный или красивый рисунокъ, будь это великолѣпный колоритъ, или волшебство свѣто-тѣни, или удивительное разнообразіе побочныхъ эпизодовъ; онъ сознаетъ, что искусство призвано выполнить болѣе высшую задачу, и что оно должно подчинить всѣ входящіе въ него элементы высшимъ цѣлямъ! А эта цѣль — возсозданіе образа, воплощающаго идеалъ какъ въ отдѣльномъ явленіи, такъ и въ величавомъ общемъ сопостановленіи. И онъ, подобно Джіотто и Мазаччіо, стремится доводить

свои композиціи до художественнаго, въ самомъ себѣ законченнаго единства, переработавъ послѣ долгаго и упорнаго труда, послѣ зрѣлаго размышленія всѣ входящіе въ нихъ элементы. И мощный, творческій духъ его захватываетъ обширное пространство и закрѣпляетъ на немъ, какъ бы вдохновенно, созрѣвшія созданія богатаго своего воображенія. Джіотто указалъ ему на это стремленіе къ единству, а Мазаччіо былъ ему образцомъ правдивости и естественности изображенія. Причемъ пошли ему на пользу и опыты мастеровъ другихъ направленій; онъ воспринимаетъ добытые ими результаты, но воспринимаетъ въ мѣру, подчиняя все главному, и на этомъ пути незамѣтно приближается къ завѣтной области свѣто-тѣни! Органически переработавъ въ себѣ результаты спеціальныхъ направленій, онъ даетъ новыя силы могущественному поступательному движенію впередъ искусства, конечная цѣль котораго была уже недалеко! Не менѣе поучительнымъ представляется намъ Гирландайо, изобразившій въ своихъ произведеніяхъ типическія черты флорентинскаго общества. Въ вводимыхъ имъ въ своихъ композиціяхъ портретныхъ изображеніяхъ онъ не ограничивается передачей внѣшнихъ ихъ чертъ, а стремится передать въ ихъ лицахъ ихъ душу со всѣми ея качествами, наклонностями, страстями и думами, отражающимися во внѣшнемъ обликѣ не подъ вліяніемъ случайнаго импульса, а какъ результатъ пережитыхъ впечатлѣній. Поэтому его портретныя изображенія, подобно изображеніямъ Донателло, являются историческими. Рисуя лучшихъ людей своего времени, онъ передаетъ потомству въ опредѣленныхъ образахъ лучшія душевныя и умственныя черты своего великаго и богатаго творческими и интелектуальными силами общества. Очищая

и возвышая все, къ чему ни прикасается его пытливая мысль, онъ изображаетъ только то́, что достойно изображенія, и если ему на пути встрѣчаются подробности случайныя или незначительныя, онъ или отстраняетъ ихъ настолько, насколько позволяетъ это истина, или подчиняетъ ихъ главному.

Подобно Мазаччіо, Гирландайо стремится къ совокупленію многообразныхъ сторонъ искусства; самое ихъ совокупленіе совершится геніемъ Рафаеля, который снова вернется къ единству Джіотто. Эти имена—Джіотто, Мазаччіо, Гирландайо и Рафаель совмѣщаютъ въ себѣ всю исторію итальянскаго искусства.

Доменико Гирландайо родился во Флоренціи въ 1449 году. Отецъ его, называвшійся Tommaso di Curradi di Dosso Bigordi, былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ и маклеромъ. Объ юности Доменико мы знаемъ только, что его отдали въ ученіе къ золотыхъ дѣлъ мастеру, отличавшемуся исполненіемъ очень изящныхъ золотыхъ гирляндъ для головныхъ украшеній флорентинскихъ дамъ и названнаго поэтому гирляндщикомъ (Ghirlandaio или Grilandaio); это прозвище Гирландайо перешло отъ учителя на ученика, и подъ этимъ именемъ онъ сталъ извѣстенъ въ исторіи искусства.

Первыя его произведенія мы встрѣчаемъ въ 1480 году; слѣдовательно видимъ его не юношей, но зрѣлымъ мужемъ 30 лѣтъ. Прежде нежели сдѣлаться мастеромъ онъ прошелъ долгій приготовительный искусъ, совершенствуя себя въ Oreficeri'u и занимаясь живописью подъ руководствомъ Alesso Baldovinetti. Тихо, но сосредоточенно подвигается онъ впередъ. Видно, что все доставалось ему цѣною упорнаго труда; болѣе молодой Мазаччіо уже давно окончилъ свое земное житіе въ

лѣта, въ которыя Доменико только еще приготовляется къ своему поприщу.

Первая заказанная ему, какъ мастеру, работа въ Ognissanti неизвѣстнымъ тогда еще Amerigo Vespucci, которому суждено было впослѣдствіи передать свое имя Новому открытому свѣту, не сохранилась; но до насъ дошли нарисованныя Гирландайо въ той же церкви и въ томъ же 1480 году двѣ фрески, изъ которыхъ одна изображаетъ „Тайную вечерю", а другая—„Св. Іеронима". По нимъ мы можемъ судить о степени развитія художника.

Въ композиціи „Тайной вечери" онъ слѣдуетъ Андреа дель Кастаньо, передавая ее какъ историческое событіе и повторяя въ ней даже нѣкоторыя фигуры своего предшественника; но онъ не ограничивается подражаніемъ: выраженію лицъ апостоловъ онъ придаетъ бо̀льшее достоинство и смягчаетъ реалистическую терпкость Кастаньо. Словно повѣяло надъ собравшимися апостолами слово Христа, возбуждая тихое, едва замѣтное волненіе на ихъ лицахъ. Фреска занимаетъ всю стѣну Рефекторіи, прямо противъ входныхъ дверей. Въ комнатѣ со сводами, съ открытымъ полукруглымъ пространствомъ въ садъ, гдѣ видны цвѣты и деревья, кругомъ длиннаго стола сидятъ апостолы; среди нихъ Христосъ; два апостола по краямъ стола, а Іуда—спереди на особомъ стулѣ, въ профиль къ зрителю. Слегка выраженное душевное возбужденіе апостоловъ оживляетъ эту композицію. Ко Христу, поднявшему правую руку, прилегъ Іоаннъ; близь него Петръ съ ножемъ въ рукѣ; другою указывая на Христа, онъ грозно смотритъ на предателя, вступившаго съ нимъ въ разговоръ. Два апостола привстали съ своихъ мѣстъ, чтобы лучше разслушать то, что сказалъ Христосъ.

Одинъ изъ апостоловъ грустно сложилъ руки, другой печально склонилъ голову на руку (эта фигура прямо срисована съ фигуры Кастаньо). Остальные въ спокойныхъ позахъ, какъ бы обдумывая сказанное имъ любимымъ Учителемъ. Внизу подпись 1480 г. Это первое извѣстное намъ произведенiе Гирландайо показываетъ намъ его еще далеко не зрѣлымъ. Краска груба, карнацiя кирпично-коричневатаго цвѣта, контуры рѣзки и сухи, и усиленная около нихъ тѣнь безъ всякой нужды придаетъ еще болѣе жесткости общему впечатлѣнiю. Всюду художникъ употребляетъ штриховку, и еще нѣтъ ни малѣйшаго намека на пониманiе законовъ свѣто-тѣни. Расположенiе драпировокъ несвободно; только въ лицахъ и позахъ схвачено оживленное впечатлѣнiе.

Подобно „Тайной вечери" и изображенiе *„Св. Iеронима"*; окруженнаго своими книгами, серьезнаго и сухаго до неподвижности. Хотя исполненiе тоже, но уже видѣнъ талантливый художникъ, еще не овладѣвшiй своими средствами. Произведенiе Гирландайо далеко уступаетъ въ свѣжести и жизненности одновременно нарисованному въ той же церкви Св. Августину Сандро Боттичелли. И таковымъ, неовладѣвшимъ своими средствами художникомъ, мы видимъ Гирландайо вплоть до 1485 года. Такъ медленно и тихо онъ развивается.

Въ 1489 году Гирландайо, вмѣстѣ съ другими художниками, даютъ работу въ Sala del orlogio въ Palazzo Vecchio. И въ этой работѣ, хотя онъ и даетъ своимъ фигурамъ болѣе пластическую округленность, и видно уже, что онъ не далекъ отъ полнаго созрѣванiя, онъ все еще является намъ учащимся и развивающимся.

Фрески этой великолѣпной залы, которую украшали произведенiя лучшихъ итальянскихъ художниковъ: Бот-

тичелли, Филиппино Липпи, Поллайоли и Перуджино, большею частью совершенно разрушены; между небольшимъ количествомъ сохранившихся работъ уцѣлѣла фреска Гирландайо.

Онъ нарисовалъ превосходно расчлененную архитектурную декорацію, образующую собою покрытый сводомъ глубокій альковъ; своды покоятся на широкихъ пилястрахъ, въ просвѣтахъ которыхъ видна Флоренція съ ея соборомъ и Джіоттовской Кампанилой. Два нарисованные каменные льва, съ хоругвями республики въ лапахъ, стерегутъ подножіе престола, на которомъ возсѣдаетъ Св. Зиновій въ епископскомъ облаченіи, съ митрою на головѣ и посохомъ въ рукахъ; около него другіе два Святыхъ. Въ люнетѣ, изображеніе Богоматери съ Младенцемъ въ видѣ мраморнаго барельефа. Богато изукрашенные пилястры поддерживаютъ вызолоченный карнизъ; въ нишахъ изображенія героевъ древности: Брута, Сцеволы, Деція Муса, Сципіона и Цицерона. По угламъ медальоны съ изображеніями римскихъ императоровъ.

Очень искусно подчинилъ Гирландайо всю эту сложную композицію архитектоническимъ формамъ. Нельзя достаточно похвалить чистоту вкуса художника, вспомнивъ переполненныя всевозможными деталями сооруженія, которыя воздвигали въ подобныхъ случаяхъ Сандро и Филиппино Липпи. Все распредѣлено гармонически, всему отведено свое мѣсто, и перспектива передана съ такою правильностью, съ такимъ знаніемъ, что лучше нельзя себѣ ничего и представить. И отношеніе этихъ архитектонически опредѣленныхъ мѣстъ къ размѣщеннымъ въ нихъ фигурамъ нигдѣ не нарушено. Сами фигуры величественны, и имъ дано соотвѣтствую-

щее выраженіе. Богоматери и Младенцу Гирландайо умѣлъ придать невыразимую прелесть, а римскимъ героямъ — классическую смѣлость; мы видимъ художника совершенно проникнутымъ духомъ древности. Но все еще недостаетъ этому прекрасному произведенію чаръ свѣто-тѣни; коричнево-красноватыя тѣни жестки, и не видно оживляющихъ рефлексовъ. Въ этомъ произведеніи Гирландайо болѣе всѣхъ современныхъ ему художниковъ, съумѣлъ совокупить религіозныя представленія съ античными.

Обстоятельства указали ему другой путь—исполненіе чисто религіозныхъ темъ болѣе возвышеннаго стиля и въ болѣе величественныхъ размѣрахъ. Папа Сикстъ IV звалъ его въ Римъ, гдѣ, на ряду съ лучшими художниками Италіи работая въ Сикстинской капеллѣ, онъ окончательно побѣждаетъ недостатки своихъ раннихъ произведеній и далеко оставляетъ за собою соперничествующихъ съ нимъ художниковъ. Сохранившаяся его фреска положительно лучшая изъ нарисованныхъ кватрочентистами въ Сикстинской капеллѣ.

Третья по счету съ правой стороны, она изображаетъ *„Призваніе апостоловъ Петра и Андрея“*. Посреди ея на первомъ планѣ стоитъ Христосъ, трезвое и мужественное изображеніе, напоминающее Мазаччіевскаго Христа въ его „динаріи“, съ вьющимися волосами и довольно густою бородою; правою рукою Онъ благословляетъ стоящихъ передъ Нимъ на колѣнахъ призванныхъ апостоловъ. Къ этой главной центральной группѣ примыкаютъ толпы народа: слѣва сопутствующіе Христу ученики, фарисеи и женщины; справа люди всевозможныхъ возрастовъ. На заднемъ планѣ широкое озеро, по берегамъ котораго раскинулись между холмами деревеньки

и мѣстечки; по озеру движется лодка съ помѣстившимися въ ней апостолами, а на берегу два раза изображенъ Христосъ, окруженный учениками. Все дѣлаетъ грандіозное впечатлѣніе; фреска чаруетъ не колоритомъ, который еще слабъ и имѣетъ всѣ недостатки прежнихъ работъ художника, не прелестью отдѣльныхъ эпизодовъ, а своею широкою манерой, близко подходящей къ манерѣ Микель-Анжело. Дѣйствительная жизнь и взятые изъ нея живые люди, колоссальныя фигуры которыхъ вырисованы съ чистотою миніатюриста, идеализированы ихъ подчиненіемъ законамъ монументальной композиціи. Растилающійся далеко въ глубину пейзажъ съ его обширнымъ озеромъ и спокойствіе, разлитое на всей многофигурной композиціи, являютъ какъ-бы предвкушеніе, по словамъ Бургардта, Рафаелевской „Чудесной ловли“ и „Паси Овцы Моя“!

Въ исполненіи этой фрески видно, что Гирландайо усовершенствовалъ себя пониманіемъ правильнаго распредѣленія свѣта и тѣни, чѣмъ рельефно выдѣляются изъ общей массы изображенныя имъ фигуры, выказывая вездѣ точный и законченный рисунокъ. Но коричнево-красноватая карнація, свинцовыя тѣни и неоставленная еще имъ манера штриховки придаютъ общему колориту нѣсколько жесткое впечатлѣніе.

Другая фреска, нарисованная Гирландайо въ Сикстинской капеллѣ, къ сожалѣнію не сохранилась.

Подобно всѣмъ пріѣзжающимъ въ Римъ флорентинцамъ, онъ ревностно дѣлаетъ этюды съ развалинъ термъ, Колизея, водопроводовъ, храмовъ и всевозможныхъ архитектурныхъ и скульптурныхъ украшеній. Расширяя свой артистическій запасъ и развивая вкусъ и пониманіе древняго міра, онъ удивляетъ всѣхъ замѣчательнымъ

глазомѣромъ. Вазари говоритъ о немъ, что онъ, срисовывая древнія зданія, не прибѣгалъ ни къ циркулю, ни къ масштабу; а когда повѣряли эти рисунки, то находили размѣры ихъ столь точными, какъ будто они были результатомъ самаго точнаго измѣренія; по глазомѣру онъ срисовалъ Колизей и для сравненія помѣстилъ около него человѣческую фигуру; нѣкоторые художники по смерти Гирландайо провѣрили размѣры Колизея по величинѣ нарисованнаго человѣка, и все оказалось совершенно правильнымъ. Эта вѣрность глаза и руки у него общая черта съ Джіотто.

Но, кромѣ упражненія глаза и руки, сколько впечатлѣній и опыта долженъ былъ вынести художникъ, погрузившись въ изученіе классическаго міра по грандіознымъ римскимъ образцамъ. Онъ не былъ, подобно Филиппино Липпи, подавленъ ими; но, какъ Брунеллески и Донателло, онъ воспринималъ въ себя ихъ сущность, чтобы шире и глубже понять предстоящую ему задачу и воспользоваться новыми откровеніями для подкрѣпленія своей самостоятельной дѣятельности. Древность для Гирландайо была не одуряющимъ, но освѣжающимъ и подкрѣпляющимъ напиткомъ!

Въ 1485 году мы видимъ Гирландайо въ S. Giminiano. Тамъ въ церкви S. Giovanni, въ капеллѣ Св. Фины, онъ нарисовалъ двѣ фрески, въ которыхъ изобразилъ два эпизода изъ жизни этой святой, 15 лѣтней дѣвушки, столь рано умершей, на которую жители S. Giminiano смотрѣли такъ, какъ сіенцы на свою Екатерину.

Въ этихъ фрескахъ Гирландайо соединилъ величіе монументальнаго стиля съ удивительно нѣжнымъ чувствомъ. Какъ-бы размягченный грустною картиной смерти

молодой, но уже заслужившей общую любовь своей добродѣтелью и всѣми признанной святостью цѣломудренной дѣвицы, художникъ своимъ трезвымъ и точнымъ рисункомъ передаетъ задушевные и меланхолическіе мотивы ея видѣнья и смерти. На правой стѣнѣ капеллы мы видимъ ея юношеское нѣжное тѣло, распростертое на низкомъ ложѣ; она еще не умерла, и въ послѣднюю минуту ея готовой погаснуть жизни поражаетъ ее видѣніе: она видитъ самого папу, поддерживаемаго херувимами, и слышитъ явственно его слова, предрекающія ей смерть и вѣчное блаженство. Около умирающей двѣ женщины; одна изъ нихъ поддерживаетъ ослабѣвающую голову Фины, чтобы она лучше могла разсмотрѣть видѣніе. Трогательный экстазъ свѣтится въ слабѣющихъ взорахъ умирающей. Вверху фрески мы видимъ дѣвственную ея душу, оставившую ея слабое, бренное тѣло, несомою ангелами. Тѣло же ея торжественно положено на носилки и поставлено среди храма; — это содержаніе второй фрески. Епископъ въ облаченіи, окруженный причтомъ, читаетъ литію; по сторонамъ духовные со свѣчами и крестомъ, пѣвчіе и зрители въ глубокомъ созерцаніи. Сквозь широкіе просвѣты храма видны башни S. Giminiano; въ колоколъ одной изъ нихъ звонитъ ангелъ. Особая прелесть этихъ фресокъ состоитъ въ тонкомъ пониманіи, съ какимъ выполнены тѣло, лицо и руки Фины, лежащей на носилкахъ среди торжественной обстановки церковной церемоніи, и ея восторженное состояніе при видѣ чудеснаго явленія. Въ этомъ произведеніи все напоминаетъ Джіотто, и духъ его, внезапно появившись среди реалистическихъ увлеченій искусства XV вѣка, повѣялъ чѣмъ-то высокимъ и предостерегающимъ. Въ ораторіи той же церкви S.

Giovanni сохранилось„ Благовѣщенье“; но въ этой фрескѣ болѣе замѣтна рука Себастьяно Майнарди, зятя Гирландайо и лучшаго его ученика, постоянно помогавшаго ему въ его работахъ.

Затѣмъ вся остальная дѣятельность Гирландайо принадлежитъ Флоренціи. Вскорѣ по возвращеніи своемъ въ свой родной городъ онъ повторяетъ въ монастырѣ С. Марка свою „Тайную Вечерю“, нарисованную имъ въ началѣ своей художественной дѣятельности въ церкви Ognissanti. Но не эта фреска выказала его талантъ, находившійся теперь въ полномъ развитіи.

Свою творческую мощь, покоющуюся на всесторонне охватывающемъ знаніи, онъ выказалъ въ двухъ монументальныхъ произведеніяхъ, слѣдовавшихъ одно за другимъ. Это фрески капеллы Sassetti въ церкви Св. Троицы и фрески въ S. Maria Novella. Онѣ составляютъ его главную славу и, подобно фрескамъ Джіотто и Мазаччіо, возбудивъ восторгъ современниковъ, сдѣлались предметомъ изученія и подражанія для послѣдующихъ поколѣній. Въ нихъ увидѣли наконецъ настоящее искусство, свободное отъ недостатковъ односторонней дѣятельности мастеровъ XV столѣтія, и технику, доведенную до возможнаго совершенства. Простыя, взятыя изъ дѣйствительной жизни событія возведены до монументальнаго значенія, перенесенныя въ обстановку великолѣпныхъ зданій и торжественныхъ церковныхъ церемоній. Свидѣтелями событія являются портретныя изображенія лучшихъ людей Флоренціи, ея сыновъ, которыми она гордится; имъ художникъ придалъ столь внушающее выраженіе, полное достоинства и искренности, что они и теперь возбуждаютъ въ насъ глубочайшій интересъ. Изображенныя зданія — это мѣстные, дорогіе для фло-

рентинцевъ храмы и площади, а не фантастическія сооруженія; и все побочное, какъ то: нарисованные пилястры и карнизы, орнаменты и украшенія, исполненые съ строгимъ вкусомъ классическаго стиля, дополняетъ общее впечатлѣніе. Колоритъ отличается гармоніей, штриховка, придававшая прежнимъ произведеніямъ Гирландайо нѣкоторую жесткость, здѣсь совершенно оставлена, а въ фресковой техникѣ Гирландайо достигаетъ высшаго совершенства.

Francesco Sassetti, одинъ изъ достойныхъ гражданъ Флоренціи, желая украсить принадлежащую ему капеллу въ церкви Св. Троицы, въ которой онъ приготовилъ для себя и для жены своей Madonna Nera могильные памятники, пригласилъ для живописныхъ работъ Гирландайо. Содержаніемъ фресокъ должны были быть событія изъ жизни патронав кладчика — Св. Франциска; для алтаря художникъ долженъ былъ нарисовать икону съ изображеніемъ „Поклоненія царей"; а по сторонамъ алтаря — портретныя изображенія колѣнопреклоненныхъ Francesco Sassetti и жены его Madonna Nera.

Капелла эта сохранилась. Смертные останки благороднаго флорентинца и жены его покоятся въ двухъ саркофагахъ изъ чернаго мрамора; своды нишъ, въ которыхъ они помѣщены, украшены лѣпною работою. Запрестольная икона вынесена (она сохраняется въ академіи). По изукрашенному арабесками крестовому своду едва видны изображенія сивиллъ, а фреска наружной стѣны, изображавшая Тибуртинскую сивиллу, возвѣщающую Августу явленіе Христа, совсѣмъ разрушена; Вазари хвалитъ ея блестящій колоритъ; теперь никакихъ слѣдовъ отъ нея не осталось. Между тѣмъ сохранились 6 фресокъ, изображающіе событія изъ жизни Св. Фран-

циска, хотя и онѣ пострадали отъ времени и небрежности. Эти фрески расположены по боковымъ стѣнамъ капеллы. Темнота помѣщенія еще и при исполненіи фресокъ была не малымъ неудобствомъ: художникъ долженъ былъ покрывать золотомъ болѣе выдающіяся мѣста, чтобы сдѣлать виднѣе фрески, особенно прилегающія къ внутреннимъ угламъ капеллы.

Изъ обширнаго цикла легенды, сдѣлавшейся канонической благодаря монументальному произведенію Джіотто, Гирландайо выбираетъ только шесть эпизодовъ. Онъ рисуетъ сцену отказа молодаго Франциска отъ наслѣдства. Отецъ его Бернардоне уже излилъ свой гнѣвъ на непокорнаго сына, и рука его, держащая плеть, безсильно опустилась внизъ; онъ, полный огорченія, едва держась на ногахъ, ищетъ опоры у близъ стоящаго друга. Во всей композиціи выражено величавое спокойствіе, столь идущее къ этой эпической передачѣ событія. Въ слѣдующей фрескѣ, изображающей *испытаніе огнемъ* передъ султаномъ, Гирландайо передаетъ композицію Джіотто, но выражаетъ ее не столь энергически. За то разнообразіемъ и поэтической прелестью обставлена сцена *полученія стигматовъ*. Гирландайо рисуетъ обширный пейзажъ; по различнымъ его планамъ расположены отдаленныя горы, море, видъ Пизы съ ея соборомъ и башнею, высокій холмъ, на которомъ въ лѣсу живутъ пустынники и высится колокольня ихъ церкви; по долинѣ протекаетъ рѣка съ перекинутымъ черезъ нее мостомъ; по дорогамъ ѣдущіе и идущіе люди; въ рѣкѣ купаютъ лошадей; на первомъ планѣ испугавшаяся коза съ ягненкомъ... и среди этой широкой сцены, при полномъ солнечномъ освѣщеніи, совершается чудо: въ облакахъ является изображеніе Распятаго, поддержи-

ваемаго херувимами; въ экстазѣ упалъ на колѣна Св. Франциск и распростеръ свои руки, чтобы воспріять язвы Христа. Сопровождавшій Франциска монахъ, свидѣтель чуда, въ ужасѣ упалъ на землю; и на этихъ двухъ лицахъ сосредоточивается вся многофигурная композиція.

Съ каждой новой фреской талантъ Гирландайо ростетъ, и уже мастеромъ, вполнѣ овладѣвшимъ своей задачей, является онъ въ композиціи, изображающей папу Гонорія, передающаго уставъ ордена Франциску. Папа сидитъ на престолѣ подъ балдахиномъ; Францискъ передъ нимъ на колѣнахъ. Кардиналы расположены на длинныхъ скамьяхъ двумя рядами. Группы людей, одѣтыхъ въ костюмы XV вѣка, смотрятъ на церемонію; справа изображеніе Лаврентія Великолѣпнаго съ тремя сопровождающими его лицами. Шестеро другихъ всходятъ по лѣстницѣ, и лица ихъ едва возвышаются изъ-за нижняго края картины на первомъ планѣ. Этотъ пріемъ Гирландайо употребляетъ для того, чтобы лучше размѣстить вводимыя имъ фигуры, не скучивая ихъ въ одну толпу. На заднемъ планѣ площадь Signorii и величественныя арки loggia di Lanzi. Благодаря этой обстановкѣ, какъ и портретнымъ изображеніямъ флорентинскихъ гражданъ, событіе пріобрѣтаетъ извѣстную реальность; какъ будто все, что здѣсь происходитъ, дѣйствительно происходило такъ, какъ оно изображено. Передъ нами композиція, въ которой внутренняя величавость замысла въ полномъ созвучіи съ естественною правдивостью и достоинствомъ выраженія, выполненная зрѣлою рукою мастера съ полною законченностью формъ и пластичностью. Моделировка и освѣщеніе фигуръ, особенно лицъ, переданы прекрасно; перспективное изображеніе прилегающихъ зданій безукоризненно.

Остальныя двѣ фрески — *Воскресеніе ребенка изъ фамиліи Спини* и *Погребеніе Св. Франциска*—принадлежать къ лучшему, что было создано итальянскими художниками послѣ Мазаччіо.

Воскресшій ребенокъ сидитъ на носилкахъ, окруженный группами женщинъ и гражданъ. Святой, совершившій чудо, изображенъ явившимся на облакахъ. На заднемъ планѣ фасадъ церкви Св. Троицы и перспективное изображеніе улицы, ведущей къ мосту черезъ Арно, совершенно такъ же, какъ это существуетъ и теперь. Сцена паденія въ маломъ размѣрѣ тоже на отдаленномъ планѣ. Своимъ чувствительнымъ содержаніемъ эта фреска напоминаетъ изображеніе Св. Фины; но если тамъ болѣе сантиментальности, то здѣсь—величія и благородства. Фигура воскресшей дѣвочки дышетъ наивной прелестью; не стремясь идеализировать ея лицо, художникъ передаетъ его съ невыразимымъ благородствомъ. Въ мастерски группированной толпѣ особенно выдѣляется фигура въ длинной одеждѣ съ откинутыми назадъ рукавами; въ выраженіи полнаго достоинства и спокойнаго самообладанія онъ не далекъ отъ изображеній Рафаеля. Въ группѣ благородныхъ флорентинокъ, свидѣтельницъ чуда, особенно хороша стоящая впереди: колѣнопреклоненная, она смотритъ на небо, и лицо ея полно выраженія безконечнаго упованія.

Высшимъ выраженіемъ технической зрѣлости мастера, пластичности и жизненной правды, при простомъ, отчасти симметричномъ расположеніи группъ среди сіяющей красками блестящей обстановки, является послѣдняя его фреска — *Погребеніе Св. Франциска.*

Тѣло усопшаго, покрытое грубой одеждою, положено на носилки. Онъ только что испустилъ духъ, и на лицѣ

его то свѣтлое выраженіе высшаго удовлетворенія, которое бываетъ на лицахъ усопшихъ въ первыя минуты кончины. Ученики и послѣдователи столпились около него; одинъ изъ нихъ съ выраженіемъ глубокаго горя смотритъ прямо въ лицо покойника; другіе, тоже глубоко-тронутые, цалуютъ его руки и ноги. Призванный врачъ кладетъ руку на язву; одинъ изъ предстоящихъ, увидавъ stigmata, обращается съ видомъ удивленія къ монаху, стоящему позади его. Въ головахъ покойника епископъ читаетъ отходную; по сторонамъ священники и причтъ: одинъ съ кадиломъ, другой собирается окропить усопшаго святой водой. Съ другой стороны — остальная часть клира съ зажженными свѣчами; одинъ изъ нихъ держитъ высокій крестъ. Какъ зрители — нѣсколько лицъ въ флорентинскихъ костюмахъ; стоящій позади епископа — это портретное изображеніе самого художника. Весь задній планъ состоитъ изъ великолѣпной сквозной колоннады классической архитектуры съ абсидою по рединѣ; между ея коринфскихъ колоннъ видѣнъ отдаленный пейзажъ съ горами, долинами и рѣкою.

Въ этой великолѣпной композиціи, восхищавшей постоянно всѣхъ любящихъ искусство, Гирландайо слѣдовалъ извѣстной традиціи. Въ первый разъ мы ее видимъ у Джіотто въ знаменитой его фрескѣ въ S. Croce, изображающей то же событіе. Измѣнивъ нѣсколько положеніе участвующихъ лицъ и помѣстивъ зрителями своихъ современниковъ, Гирландайо опускаетъ и изображеніе святаго, возносящагося на небо; какъ сынъ XV вѣка, онъ отрѣшается отъ сверхестественнаго, но выраженіемъ лицъ и позъ онъ доказываетъ, что можетъ передать торжественное событіе столь же величаво, смо-

тря на него не экстатическимъ взоромъ пророка, но свѣтлымъ, разумнымъ взглядомъ художника, выросшаго среди раціонализма своего вѣка. Правдивая естественность или, если можно такъ выразиться, натурализмъ въ самомъ лучшемъ и благородномъ его значеніи замѣняетъ мѣсто идеально-символическаго представленія. Гирландайо выполняетъ въ своей фрескѣ всѣ требованія самой строгой, замкнутой въ себѣ самой композиціи и придаетъ каждому дѣйствующему лицу соотвѣтственное выраженіе. На усопшемъ святомъ сосредоточенъ весь интересъ; ближе къ нему помѣщены именно тѣ, которые болѣе огорчены его смертью, и они выражаютъ глубину своего горя живыми проявленіями. Эти проявленія какъ бы умѣряются на лицахъ далѣе стоящихъ; въ изображенныхъ же зрителяхъ мы видимъ трезвую и мужественную печаль, подходящую къ совершающемуся торжественному событію. Привычные къ дѣлу духовные съ епископомъ во главѣ, надѣвшимъ очки (это кажется первые очки, изображенные художниками въ исторической картинѣ), призванные для исполненія послѣдняго обряда, изображены, съ небольшимъ оттѣнкомъ сатиры, равнодушными; они какъ будто торопятся исполнять скорѣе скучную, привычную имъ обязанность. Красные, черные и бѣлые цвѣта одеждъ гармонируютъ въ колоритномъ аккордѣ съ великолѣпной колоннадой цвѣтистаго мрамора и ея золотыхъ капителей и съ безконечнымъ пейзажемъ съ его пропадающими вдали горами и долинами. Гармонія общаго дѣйствуетъ потрясающими, серьезными и глубокими, какъ музыкальная ораторія, тонами, и вся композиція, несмотря на ея замкнутость, представляется намъ величественнѣйшей изъ всѣхъ подобныхъ церемоніальныхъ композицій своего

времени. Обѣ послѣднія фрески принадлежатъ едва ли не къ лучшему, что было создано когда либо Гирландайо; только немногіе эпизоды его фресокъ въ S. Maria Novella стоятъ съ ними наравнѣ. Техника ихъ, какъ мы уже сказали, достигаетъ полнаго своего развитія.

Въ портретныхъ изображеніяхъ вкладчиковъ, изображенныхъ колѣнопреклоненными по сторонамъ алтаря, Гирландайо выказалъ поражающую силу, полноту жизни и ширину исполненія, подобную Мазаччіо и даже Рафаелю. Простыя, широкія складки красной одежды, изъ грубой матеріи, мужественная осанка честныхъ лицъ, жилистыя ихъ руки—все это передано какъ нельзя болѣе натурально, и эти два индивидуальныя лица подъ широкою кистью мастера являются передъ нами историческими, монументальными портретными изображеніями, характерными и правдивыми представителями типа своего времени.

Послѣдняя монументальная работа Гирландайо были фрески въ S. Maria Novella. Содержаніе ихъ — событія изъ жизни Богородицы и Іоанна Крестителя.

Церковь S. Maria Novella, принадлежащая доминиканцамъ, по богатству художественныхъ произведеній, украшающихъ ея капеллы, уступаетъ развѣ одному S. Croce. Она славится своей испанской капеллой, фресками Орканьи, Уччелли и др... На почетномъ мѣстѣ помѣщена знаменитая икона Чимабуэ, а надъ входной дверью Троица Мазаччіо; по безчисленнымъ монастырскимъ переходамъ много произведеній Джіоттистовъ; наконецъ фрески Филиппино Липпи должны были въ это время украсить еще одну изъ ея капеллъ. Но главная, алтарная капелла представляла грустное зрѣлище. Расписанная Андреемъ Орканья фресками, изображавшими собы-

тія изъ жизни Богородицы и Крестителя, она была въ полуразрушенномъ состояніи; плохо устроенная крыша дала течь, и дождевая вода, смывая живопись, постепенно уничтожала фрески. Невнимательность, а можетъ быть и недостаточность средствъ владѣльцевъ капеллы Риччи допустили полное разрушеніе работъ знаменитаго мастера. Общественное мнѣніе осуждало Риччи, но они ничего не предпринимали и, боясь утратить свои владѣльческія права на капеллу, никого не допускали до ея исправленія. Наконецъ они рѣшились войти въ соглашеніе съ представителемъ одной изъ самыхъ достойныхъ и богатыхъ фамилій Флоренціи, Джіованни Торнабуони. Послѣдній заключилъ контрактъ съ Гирландайо, которымъ художникъ обязывался за 1200 золотыхъ дукатовъ написать на исправленныхъ стѣнахъ капеллы вновь все то, что было изображено на нихъ; и если работа его понравится заказчику, то онъ долженъ прибавить еще 200 дукатовъ. Фрески были окончены въ 1490 году. Джіованни Торнабуони пришелъ отъ нихъ въ восторгъ; онъ призналъ, что онѣ стоятъ болѣе условленной платы, но прибавилъ при этомъ, что ему будетъ очень пріятно, если художникъ не возьметъ прибавочной суммы. Гирландайо, цѣнившій болѣе свою славу, подарилъ ему эти деньги, сказавъ, что онъ болѣе дорожитъ его расположеніемъ, которое удовлетворяетъ его болѣе, нежели деньги! Черта, рисующая благородное сердце художника! Впрочемъ позднѣе, когда Гирландайо былъ въ нуждѣ, Торнабуони, узнавъ объ этомъ, и безъ его просьбы послалъ ему 100 дукатовъ.

Фрески Гирландайо дополнили собою артистическое богатство S. Maria Novella и теперь составляютъ одно изъ ея лучшихъ украшеній; и если фрески испанской капеллы

служатъ выразителями искусства Джіоттистовъ, то фрески Гирландайо являютъ собою полное и самое характеристическое изображеніе искусства кватрочентистовъ.

Онѣ размѣщены четырьмя рядами расположенными другъ надъ другомъ по тремъ высокимъ стѣнамъ капеллы, замыкающимся къ верху стрѣльчатыми люнетами. Всѣ композиціи Гирландайо отдѣлилъ другъ отъ друга цѣлой системой перспективно нарисованныхъ пилястровъ и карнизовъ, имѣющихъ видъ рельефныхъ работъ. На стѣнѣ, въ которой прорѣзано громадное окно съ разрисованными стеклами, исполненными по рисунку Гирландайо спеціалистомъ мастеромъ Алессандро Фіорентино, въ верхнемъ люнетѣ онъ изобразилъ *„Вѣнчаніе Богородицы“*, многофигурную композицію съ сидящими полукругомъ пророками и апостолами, расположеніе, которое дастъ Рафаель своей знаменитой „Disputa“. Фреска эта едва сохранилась; какъ она, такъ и слѣдующія по этой стѣнѣ фрески исполнены вѣроятно большею частью учениками Гирландайо; онѣ плохо видны благодаря окну; только отдаленный свѣтъ церкви падаетъ на нихъ. По сторонамъ окна тоже едва сохранившіяся: испытаніе огнемъ Св. Франциска, смерть Петра мученика; подъ ними: Благовѣщеніе и Іоаннъ, удаляющійся въ пустыню. Въ самомъ низу: колѣнопреклоненныя портретныя изображенія вкладчиковъ — Джіованни Торнабуони и его жены.

Лучшія фрески по боковымъ, хорошо освѣщеннымъ стѣнамъ капеллы. На правой сторонѣ сверху въ люнетѣ: пляска Саломеи. Подъ нею: Крещеніе Христа, проповѣдь Іоанна, Захарія даетъ новорожденному имя, рожденіе Іоанна Крестителя; а въ самомъ низу: встрѣча Маріи съ Елизаветою и явленіе ангела Захаріи.

По лѣвой стѣнѣ въ люнетѣ: Смерть Маріи и взятіе ея на небо (эта фреска почти разрушена); въ такомъ же почти состояніи находящіяся подъ нею: Поклоненіе царей и Избіеніе младенцевъ. Лучше сохранились находящіяся въ самомъ низу: Изгнаніе Іоакима изъ храма и Рожденіе Богородицы.

По парусамъ стрѣльчатаго свода капеллы — изображенія Евангелистовъ, исполненныя учениками.

При взглядѣ на этотъ обширный циклъ фресокъ, поражаетъ прежде всего мысль, какъ Гирландайо не былъ подавленъ столь грандіозной задачей — наполнить такія громадныя пространства художественными произведеніями? Онъ сдѣлалъ это съ увѣренностью, и охвативъ неудержимой силой творчества эти громадныя пространства, закрѣпилъ на нихъ свои многофигурныя композиціи, гармонически переработавъ все ихъ многообразное содержаніе. Глядя на эти фрески, вѣришь искренности его словъ, сказанныхъ имъ своему брату: „жалѣю, что мнѣ не поручатъ расписать стѣны вокругъ всей Флоренціи; овладѣвъ своимъ искусствомъ, я наполнилъ бы ихъ различными изображеніями!" Человѣкъ, думающій такъ, былъ сроденъ духомъ съ великимъ Микель-Анжело! Эти слова отмѣчаютъ собою замѣтную грань въ исторіи развитія итальянскаго искусства; художники овладѣли всѣми внѣшними средствами искусства, и выработанная форма ждетъ генія, чтобы онъ далъ ей содержаніе.

Въ фрескахъ S. Maria Novella мы видимъ художника, вполнѣ овладѣвшаго своими средствами; мы видимъ окончательно выработавшуюся форму для изображенія всѣхъ состояній, всякаго положенія, всякаго движенія. Исключительно благодаря выбору счастливаго момента, изоб-

раженіе является правдивымъ безъ идеализаціи, но и безъ всякаго намека на ежедневную пошлость. Просто изображаемыя событія художникъ помѣщаетъ среди превосходно выполненныхъ архитектурныхъ и пейзажныхъ обстановокъ, среди массы вводныхъ лицъ, въ которыхъ мастерски воспроизводитъ лучшихъ людей своего времени. И художника занимаютъ болѣе эти передачи современныхъ ему великолѣпныхъ сооруженій, этихъ исполненныхъ съ чистотою вкуса Брунеллески и Альберти колоннадъ и купольныхъ, круглыхъ построекъ, этихъ роскошныхъ залъ и площадей и воспроизведеніе честныхъ, тонко развитыхъ, богатыхъ думами и полныхъ сознанія своей личности гражданъ Флоренціи. Само событіе, хотя и помѣщаемое въ центрѣ композиціи и приводящее къ единству все окружающее, не составляетъ главной заботы художника; такъ напр. въ фрескѣ, изображающей явленіе ангела Захаріи, два главныя дѣйствующія лица занимаютъ небольшое мѣсто картины въ глубинѣ ниши, помѣщенной на заднемъ планѣ; главное же вниманіе и все свое искусство Гирландайо посвящаетъ изображеннымъ по разнымъ планамъ группамъ вводныхъ лицъ. Тоже и въ „Введеніи во храмъ Богородицы“ и другихъ. Постараемся ближе разсмотрѣть эти фрески; большая или меньшая ихъ сохранность обусловитъ порядокъ ихъ описанія.

Фрески, помѣщенныя въ люнетахъ и изображающія *смерть Богородицы* и *пляску Саломеи* почти совершенно разрушены. Послѣдняя напоминаетъ композицію Филиппо Липпи: то же роскошное убранство пира, только Гирландайо строже въ выборѣ формъ.

Находящіяся подъ *смертью Богородицы*: *Поклоненіе царей* и *Избіеніе младенцевъ*—великолѣпныя композиціи,

но тоже, къ сожалѣнію, настолько разрушенныя, что почти невозможно разобрать ихъ; а онѣ изобилуютъ мотивами, переданными съ удивительной живостью и сильнымъ драматическимъ движеніемъ. На послѣдней фрескѣ можно разобрать по контурамъ воина, влекущаго за волосы женщину, не желающую оторваться отъ трупа своего ребенка; воина, смятаго упавшею лошадью,—мотивъ, повторенный Джуліо Романо *въ его битвѣ Константина*; бѣгущихъ матерей и сцены убійства. Вся эта кровавая сцена происходитъ передъ великолѣпнымъ фасадомъ античнаго зданія, въ виду зрителей, наполняющихъ террассы.

Подъ фрескою, изображающею пляску Саломеи помѣщены *Крещеніе Христа* и *проповѣдь Іоанна.*

Въ *Крещеніи* Христосъ представленъ по обыкновенію стоящимъ въ рѣкѣ; Іоаннъ льетъ Ему на голову воду; два колѣнопреклоненные ангела ждутъ на берегу, держа въ рукахъ своихъ одежды. У рѣки собралась толпа; надъ нѣкоторыми уже совершено крещеніе, другіе ожидаютъ своей очереди. Прекрасно задуманъ раздѣленный на нѣсколько плановъ пейзажъ. На этой фрескѣ мы видимъ, какъ Гирландайо изображаетъ голое тѣло: онъ не вдается въ реалистическія подробности, но согласуетъ въ мѣру, подобно Джіотто, всѣ элементы пропорцій и схватываетъ общее твердымъ и красивымъ контуромъ.

Симметрично расположенная композиція *проповѣдующаго Іоанна Крестителя* исполнена съ соотвѣтствующимъ глубокому ея содержанію величіемъ. Средину картины занимаетъ стоящій на возвышеніи Іоаннъ; въ рукахъ его крестъ; его окружила толпа мужчинъ, женщинъ и дѣтей; всѣ они, стоя, сидя и лежа, заняли собою холмистую мѣстность, и между ними вдали видѣнъ Іеруса-

лимъ, горы и море; въ воздухѣ летаютъ птицы. Изъ-за скалъ, помѣщенныхъ сзади толпы, торжественно приближается Спаситель. Это сюжетъ нашего Иванова. Прекрасно выполнена разнообразная группа слушателей: кто въ восторгѣ, кто развлеченъ разговоромъ, кто вдумывается въ смыслъ слышанныхъ рѣчей; кажется, что немногіе поняли значеніе словъ Крестителя и не обращаютъ никакого вниманія на приближающагося Христа. Особенно хороши изображенныя на фрескѣ женщины; художникъ отдѣлилъ ихъ отъ мужчинъ, помѣстивъ ихъ съ правой стороны Іоанна; нѣкоторыя изъ нихъ заняты обычными разговорами, но многія вдумываются въ то, что говоритъ Креститель, а одна изъ нихъ такъ увлеклась его рѣчью, что забыла про своего ребенка, который, оставленный, громкимъ крикомъ выражаетъ свое безпомощное состояніе.

Композиціи *Sposalitio* и *Введенія во храмъ Богородицы* въ частностяхъ превосходны, но, какъ общее, не стоятъ на высотѣ другихъ фресокъ Гирландайо. Въ *Введеніи во храмъ* самое незначительное мѣсто отведено очень манерно изображенной юной Маріи; но группа прелестныхъ женщинъ, занимающая лѣвую сторону фрески принадлежитъ къ лучшимъ эпизодамъ всего цикла. Такихъ красивыхъ женщинъ нарисуетъ только впослѣдствіи Содома. Преданіе указываетъ на сидящаго на лѣстницѣ голаго мущину, какъ на произведеніе молодаго Микель-Анжело, бывшаго ученикомъ Гирландайо и помогавшаго ему въ расписываніи фресками капеллы S. Maria Novella.

Прекрасна композиція, изображающая *рожденіе Іоанна.* Сцена помѣщена внутри роскошной комнаты. Къ родильницѣ пришла великолѣпно одѣтая красавица, со-

путствуемая двумя женщинами—это портретъ знаменитой Джинервы Бенчи. Въ дѣвушкѣ, несущей на головѣ корзину съ плодами, есть нѣкоторая манерность и видны слѣды бронзовой техники въ способѣ исполненія складокъ ея одежды.

Въ фрескѣ, изображающей престарѣлаго, нѣмотствующаго Захарію, пишущаго на дощечкѣ имя новорожденному, котораго спеленутымъ держитъ передъ нимъ стоящая на колѣнахъ дѣвушка, Гирландайо помѣстилъ нѣсколько величественно драпированныхъ мужскихъ и женскихъ фигуръ среди классической аркады. Нѣсколько другихъ фигуръ дополняютъ композицію; но главное вниманіе зрителя сосредоточивается на величественной, превосходно нарисованной фигурѣ Захаріи *).

Въ *изгнаніи Іоакима изъ храма* выразительна поза огорченнагó Іоакима, отъ котораго первосвященникъ не принялъ жертвы; удивительно граціозны двѣ дѣвушки, принесшія свои дары, онѣ видны между колоннами храма на заднемъ планѣ. Въ числѣ лицъ, стоящихъ группою спереди, художникъ нарисовалъ самого себя, ученика своего Себастьяно Майнарди и своего учителя Алессо Бальдовинетти.

Остальныя три фрески сохранились лучше другихъ и принадлежатъ къ самымъ совершеннымъ произведеніямъ Гирландайо.

Въ фрескѣ, изображающей явленіе ангела Захаріи, оба главныя дѣйствующія лица помѣщены въ нишѣ великолѣпнаго храмоваго сооруженія, занимающаго своими нефами все пространство картины. Справа и слѣва, по переднему и среднему планамъ, на различныхъ возвы-

*) Изданіе Арунделевскаго Общества.

шеніяхъ размѣщены группы характерныхъ портретныхъ изображеній современниковъ, нарисованныхъ художникомъ въ видѣ свидѣтелей событія. Все вмѣстѣ составляетъ прелестную, мгновенно схваченную изъ жизни композицію, сведенную художникомъ въ удивительную гармонію съ величественными архитектурными линіями зданія. На этой фрескѣ собрались лучшіе представители Флоренціи. Справа мы видимъ Федериго Сассетти, Андреа да Медичи, Джіанфранческо Ридольфи; слѣва — Христофора Ландини, Анжело Поліціано, Марсиліо Фичино и Джентиле де'Бенчи. Еще характернѣе группа, помѣщенная художникомъ непосредственно сзади Захаріи, это все члены семейства Торнабуони; ихъ лица переданы настолько пластично и жизненно, что подобныя имъ мы увидимъ только у кардиналовъ, помѣщенныхъ Рафаелемъ на его знаменитомъ портретѣ Льва X. Ненарушающая нисколько общаго выработка подробностей доведена до крайнихъ предѣловъ. Столь же хороша группа четырехъ лицъ, стоящихъ сзади ангела: это Дж. Торнабуони, Пьетро Пополески, Джироламо Джіаккинотти и Ліонардо Торнабуони; тѣнь отъ ангела, падающая на помостъ церкви, на которомъ стоитъ эта группа, даетъ художнику случай выказать свое искусство освѣщенія. Прекрасная перспектива архитектурной обстановки возвышаетъ очарованіе, а надпись на фрескѣ указываетъ на благосостояніе, славу и миръ, которыми пользовалась Флоренція въ то время, когда эта фреска рисовалась.

Изъ великолѣпнаго храма, въ которомъ художникъ собралъ намъ лучшихъ представителей своего времени, въ слѣдующей фрескѣ, изображающей *Рождество Богородицы*, онъ вводитъ насъ въ роскошное помѣщеніе,

изобилующее богатствомъ украшеній, въ которомъ точное распредѣленіе пространства и разсчитанное углубленіе соображено съ великолѣпіемъ пилястровъ, фризовъ и стѣнныхъ украшеній. Справа роскошное ложе флорентинской патриціанки; деревянныя панели украшены интарсіей исполненной съ величайшимъ вкусомъ; сверху идетъ широкій фризъ, по которому барельефомъ тянется процессія амуровъ. На этомъ ложѣ помѣщена Анна; полуподнявшись, она смотритъ на входящихъ къ ней посѣтительницъ... и это не скромныя жительницы Вифлеема, а жены тѣхъ почтенныхъ флорентинцевъ, которыхъ мы видѣли на предыдущей фрескѣ, чистокровныя аристократки, что видно по роскошно изукрашеннымъ ихъ платьямъ, по осанкамъ и движеніямъ. На переднемъ планѣ справа приготовляется новорожденному ванна, и одна изъ прислужницъ льетъ изъ кувшина воду; въ ея фигурѣ опять видно вліяніе техники металлическихъ работъ, обусловившее ея нѣсколько натянутую позу и форму своеобразно колеблющихся отъ движенія окладокъ ея платья. Какъ ни мало соотвѣтствуетъ эта обстановка изображаемому событію, но художникъ съумѣлъ совмѣстить величавое спокойствіе изображенной сцены съ великолѣпіемъ окружающаго. Среди реализма окружающаго подобное изображеніе было въ своемъ родѣ идеализмомъ. Въ передачѣ индивидуальныхъ особенностей женскихъ лицъ Гирландайо столь же искусенъ, какъ и въ мужскихъ изображеніяхъ. Въ великолѣпныхъ посѣтительницахъ Анны мы знакомимся съ типами тѣхъ женщинъ, которыя составляли украшеніе итальянскаго общества. Не уступая въ образованіи мужчинамъ, онѣ вносятъ свойственную имъ грацію и женственность во всѣ отношенія, онѣ вдохновляютъ ху-

дожника и поэта и являютъ образцы нравственныхъ качествъ, свойственныхъ женамъ свободныхъ граждань. Гирландайо рисуетъ намъ ихъ живыми, прямо взятыми имъ изъ ихъ обстановки, съ ихъ манерами, костюмами и украшеніями. Другихъ еще болѣе прелестныхъ женщинъ онъ нарисуетъ на фрескѣ, изображающей *встрѣчу Маріи и Елисаветы*. Эта встрѣча происходитъ на террассѣ близь городской стѣны; съ нея открывается обширный пейзажъ, исполненный художникомъ съ особымъ блескомъ; мы видимъ строенія города и распространяющуюся за нимъ скалистую мѣстность; римскія античныя постройки, нарисованныя съ большимъ вкусомъ, разнообразятъ перспективно переданныя детали всего пейзажа. Обѣ женщины Марія и Елисавета, встрѣтившись, держатъ другъ друга за руки, и болѣе старая Елисавета съ выраженіемъ благоговѣйной нѣжности смотритъ на болѣе юную Марію. Справа и слѣва группы женщинъ, и это опять портретныя изображенія флорентинскихъ матронъ и дѣвъ; тутъ мы видимъ Джіованну Торнабуони и опять Джинерву Бенчи. Изображая правдиво лучшихъ людей своего времени, Гирландайо воздвигаетъ имъ достойный памятникъ; схвативъ присущее имъ выраженіе чувства собственнаго достоинства и независимости, онъ рисуетъ ихъ въ привычной имъ обстановкѣ, и, художественно изображая ихъ, онъ понятно объясняетъ намъ, почему Флоренція сдѣлалась центромъ какъ художественнаго, такъ и умственнаго движенія и почему такъ долго не уступала своихъ правъ и своей независимости.

Различное достоинство описанныхъ фресокъ и ихъ недостатки нисколько не умаляютъ величія общаго впечатлѣнія. Всѣ онѣ, за немногимъ исключеніемъ, представляютъ собою законченныя въ самихъ себѣ компози-

ціи, въ которыхъ особенно удаются какъ спокойно стоящія отдѣльныя фигуры, такъ и группы. Онѣ изображены со всѣмъ подобающимъ имъ достоинствомъ и красотой, выполнены со смѣлостью, тщаніемъ и любовью и такъ, какъ только въ состояніи выполнить великій мастеръ. Въ этомъ гигантскомъ закрѣпленіи столь обширной задачи, своей творческой мощью Гирландайо выказалъ тотъ духъ, которому скоро тѣсны станутъ не только видимыя, ограниченныя пространства, но и самый міръ — духъ ученика его Микель-Анжело, желавшаго превращать горы въ статуи и порывавшагося разбить и тѣ формы, которыя создала природа и предназначила быть сдерживающею оболочкою страсти и мысли!

Кромѣ этихъ двухъ обширныхъ описанныхъ нами произведеній Гирландайо, Вазари упоминаетъ о другихъ исполненныхъ имъ фрескахъ, но онѣ не дошли до насъ*). Самый фактъ ихъ существованія указываетъ на удивительную дѣятельность Гирландайо. Онъ былъ неутомимъ; все интересовало его, и онъ не отказывался ни отъ какой работы; его мастерская принимала всякій заказъ; онъ исполнялъ его, будь это икона или украшеніе какого нибудь свадебнаго сундука. Неудивительно, что и самая фреска, представлявшая такое обширное поле для его неистощимаго творчества, не удовлетворяла его; доведя ея технику до совершенства, онъ не вѣрилъ ея прочности; поэтому онъ обратился къ мозаикѣ, которой научился у Алессо Бальдовинетти. По его мнѣнію, живопись есть подчиненное искусство; настоящее искусство — мозаика; она предназначается не для вре-

*) По словамъ Вазари, Гирландайо рисовалъ фрески въ Пизанскомъ соборѣ; тамъ дѣйствительно сохранилось нѣсколько фрагментовъ.

меннаго бытія, а для вѣчности. Онъ былъ правъ, и подтвержденіе его правоты мы видимъ въ мозаикахъ древнехристіанскаго Рима, Византіи и Равенны. Но для мозаики надо было выработать болѣе высокій, тоже предназначенный для вѣчности стиль. А этого стиля не создалъ ни Гирландайо, ни даже великій Рафаель, изготовлявшій картоны для мозаичныхъ работъ капеллы Киджи. Итальянскому искусству дано было только выразиться въ живописи.

Изъ мозаикъ Гирландайо до насъ дошла только одна; она помѣщена въ люнетѣ сѣвернаго портала собора и изображаетъ „*Благовѣщенье*“. Рисунокъ чрезвычайно граціозенъ и произведеніе исполнено съ тою красотою, которую мы видимъ въ его иконахъ; но высокаго стиля, свойственнаго мозаикѣ, мы въ ней не видимъ: это та же картина, только не нарисованная, а исполненная подборомъ разноцвѣтныхъ стеколъ.

Работа украшенія мозаикою капеллы св. Зиновія въ соборѣ, которую Гирландайо долженъ былъ исполнить вмѣстѣ съ другими художниками, не состоялась по случаю смерти Лаврентія Великолѣпнаго; а мозаики фасада Сіенскаго собора исполнены братомъ Гирландайо—Давидомъ.

Въ 1491 году мы видимъ Гирландайо представившимъ на конкурсъ проектъ фасада Флорентинскаго собора. Обратимся теперь къ его иконамъ.

Иконъ, написанныхъ Гирландайо на деревѣ, сохранилось довольно много, и если онѣ не имѣютъ значенія его фресокъ, то все-таки принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ флорентинской школы XV вѣка. Подобно Липпи и Боттичелли, онъ не испытывалъ новыхъ опытовъ приложенія масляннныхъ красокъ, а держался

старой техники al tempera, благодаря чему его картины сохранились сравнительно хорошо. Самую же технику, подобно фрескѣ, онъ довелъ до совершенства.

Всѣ иконы написаны имъ между 1480 и 1491 годами; но, какъ замѣтно, эта отрасль искусства не поглощала всего его вниманія, и многое въ нихъ онъ предоставлялъ исполнять своимъ ученикамъ. Композиція всегда богата и разнообразна, рисунокъ твердъ и изященъ, исполненіе тщательно, но колоритъ иногда тяжелъ и рѣзокъ; онъ любитъ сильные контрасты и часто употребляетъ яркій красный цвѣтъ. Въ позднѣйшихъ иконахъ этотъ недостатокъ исчезаетъ и колоритъ дѣлается гармоничнѣе. Его изображеніямъ Богоматери, Іисуса и ангеловъ часто недостаетъ идеальной красоты и выраженія религіознаго чувства; въ этомъ онъ уступаетъ многимъ изъ современныхъ художниковъ; но святые, которыхъ онъ помѣщаетъ или около сидящей на престолѣ Богоматери, или въ экстазѣ обожанія, всегда отмѣчены строгимъ, возвышеннымъ характеромъ. Совершенство въ исполненіи иконъ идетъ параллельно съ его обширными фресковыми работами. Къ 1480 году, т. е. къ самому началу его художественной дѣятельности, относятся: икона въ церкви св. Анны въ Пизѣ, изображающая Богоматерь, окруженную святыми, и нѣжно нарисованная Мадонна въ церкви св. Мартына въ Луккѣ. Въ этихъ иконахъ виденъ еще начинающій художникъ, не овладѣвшій еще своими средствами.

Постепенное совершенствованіе замѣтно въ иконѣ *S. Spirito* во Флоренціи: она изображаетъ Троицу и поклоняющихся ей Марію и св. Екатерину. Нѣкоторые критики, какъ напр. Фёрстеръ, считаютъ эту икону лучшимъ произведеніемъ Гирландайо.

Полную зрѣлость своего таланта выказалъ Гирландайо въ иконѣ, написанной имъ для церкви св. Юста; теперь она сохраняется въ Уффиціяхъ. Она изображаетъ сидящую на престолѣ Богоматерь съ благословляющимъ Младенцемъ; на ступеняхъ ея роскошнаго престола слѣва изображенъ архангелъ Михаилъ въ латахъ и съ обнаженнымъ мечемъ въ рукахъ, справа — Рафаилъ съ рыбьей печенью; у обоихъ крылья; за престоломъ съ каждой стороны по два ангела, увѣнчанныхъ цвѣтами и съ лиліями въ рукахъ. Передъ престоломъ — въ обожаніи на колѣнахъ св. Юстъ и св. Зиновій, оба въ епископскихъ одеждахъ. Справа и слѣва ниши, въ которой помѣщенъ престолъ, видны кипарисы, лавры и апельсиновыя деревья.

Несмотря на симметрію, икона производитъ впечатлѣніе трезваго благородства, соединяя въ себѣ всѣ выгоды строгихъ законовъ композиціи съ стилемъ, выработаннымъ подъ вліяніемъ пластики и техники металлическихъ работъ; колоритъ довершаетъ впечатлѣніе своею законченностью. Вкусъ удерживаетъ его отъ тѣхъ излишествъ, которыя такъ заманчивы при изображеніи лицъ, торжественно одѣтыхъ въ великолѣпные костюмы.

Въ этомъ же родѣ икона, сохраняющаяся въ галлереѣ Питти. На ней, въ обожаніи передъ сидящей на престолѣ Богоматерью, изображены папа Климентъ и св. Доминикъ; по сторонамъ престола — Ѳома Аквинскій и Діонисій Ареопагитъ.

Наконецъ, къ этому же періоду принадлежитъ прелестная икона въ Вольтеррѣ, изображающая Христа во славѣ. На землѣ поклоняющіеся Ему святые: Ромуальдъ и Бенедиктъ. По срединѣ на первомъ планѣ среди пейзажа — свв. Аттинія и Гречиніана въ экстазѣ.

Въ правомъ нижнемъ углѣ картины — портретное изображеніе вкладчика въ костюмѣ камальдульскаго монаха.

Съ 1485 года начинается рядъ иконъ, подъ которыми мы находимъ подпись года, когда онѣ были нарисованы. Эти иконы принадлежатъ къ лучшимъ его произведеніямъ.

Къ 1485 году относится икона, нарисованная Гирландайо для алтаря капеллы Сассетти; теперь она перенесена въ академію; она изображаетъ Рождество Христово; тема разработана такъ, какъ ее рисовали Фра Филиппо и Бальдовинетти. Богородица въ обожаніи передъ лежащимъ на землѣ нагимъ Христомъ, положившимъ свой палецъ на уста;. новорожденному поклоняются пастыри; яслями служитъ античный саркофагъ. Длинная процессія прибывающихъ на поклоненіе царей изображена на заднемъ планѣ среди разнообразнаго пейзажа.

Тему „Поклоненія царей" Гирландайо разрабатываетъ нѣсколько разъ; въ 1487 году онъ рисуетъ ее въ видѣ круглой картины (сохраняющейся въ Уффиціяхъ), а въ 1488 году онъ создаетъ лучшее свое произведеніе, знаменитое „Поклоненіе царей" для Chiesa degli Innocenti. Наконецъ, есть еще двѣ иконы того же содержанія въ галлереѣ Питти и въ St. Lucia al Prato. Этотъ благодарный сюжетъ, столь любимый итальянскими художниками, представлялъ обширное поле выказать какъ свой талантъ композиціи, такъ и полную жизненную характеристику изображаемыхъ лицъ. Постоянно возвращаясь къ той же темѣ, Гирландайо съ каждой новой иконой совершенствуетъ ее и развиваетъ. Въ первой иконѣ этого содержанія онъ изобразилъ на главномъ мѣстѣ пастырей; въ слѣдующихъ появляются цари съ

своими свитами и дарами, и Марія уже не въ обожаніи передъ рожденнымъ Ею Спасителемъ, а помѣщается посрединѣ на возвышеніи; обожаніе царей принимаетъ чудный Младенецъ, возсѣдающій на колѣнахъ матери, какъ на престолѣ. На заднемъ планѣ въ маломъ размѣрѣ Гирландайо изображаетъ подходящія событія и даетъ значительное мѣсто пейзажу, въ которомъ онъ помѣщаетъ горы, рѣки, города, развалины и деревья.

Остановимся передъ его лучшей иконой въ церкви Innocenti (см. рис. № 20); она представляетъ самое обширное развитіе темы „Поклоненія царей“. Благороднаго стиля въ рисункѣ, великолѣпнаго колорита и самаго оконченнаго исполненія, при симметрической, но свободно задуманной композиціи, она къ счастью и сохранилась лучше всѣхъ его иконъ; къ ней не коснулась рука реставратора.

Остатокъ разрушеннаго языческаго храма и нѣсколько камней служатъ престоломъ, на которомъ сидитъ Марія, и на ея колѣнахъ—едва прикрытый Младенецъ; четыре оставшіеся столба храма прикрыты соломою, и надъ ними рѣютъ ангелы, привѣтствуя хвалебною пѣснью Родившагося. Съ Его явленіемъ должно пасть язычество; храмы его обращены въ хлѣвы для помѣщенія быка и осла, и въ то же время они служили мѣстомъ, пріютившимъ первые дни Спасителя; они становятся и храмами новой религіи. Такова вѣроятно была мысль художника.

Тремя группами собрались прибывшіе цари на поклоненіе; въ лицахъ ихъ вполнѣ выражено сознаніе значенія Родившагося. Старшій изъ царей, преклонивъ колѣно, благоговѣйно припадаетъ устами къ ножкѣ Христа; другой, среднихъ лѣтъ, ожидаетъ своей очереди;

третій, младшій, юноша чудной красоты, словно задумался надъ суетностью и незначительностью своего дара. Прямо противъ него, слѣва отъ Богоматери, Іосифъ; онъ тоже кажется пораженъ тою же мыслью, пытливо высматривая суетное великолѣпіе земныхъ владыкъ и сравнивая его съ едва прикрытымъ Христомъ и тою обстановкою, среди которой Онъ явился на свѣтъ.

Но не однихъ великихъ міра сего призвалъ художникъ быть свидѣтелями радостнаго для человѣчества событія: онъ не забылъ ни малыхъ, ни малѣйшихъ. Изъза развалинъ смотрятъ пастыри, которымъ, какъ это изображено на дальнемъ планѣ, возвѣстили о рожденіи чуднаго Младенца ангелы; а на первомъ планѣ, подъ покровительствомъ Іоанна Крестителя и Іоанна Богослова, преклонили свои колѣна двое дѣтей, еще исходящія кровью; ихъ Иродъ велѣлъ умертвить; самое избіеніе младенцевъ Гирландайо помѣщаетъ въ маломъ размѣрѣ на дальнемъ планѣ.

Къ главнымъ лицамъ съ двухъ сторонъ примыкаетъ свита, и тутъ снова Гирландайо показываетъ свое искусство въ портретныхъ изображеніяхъ. Дальніе планы картины заняты обширнымъ пейзажемъ съ холмами и рѣкою; по холмамъ изображенія упомянутыхъ сценъ: возвѣщеніе ангелами пастырямъ благой вѣсти и избіеніе младенцевъ; по берегамъ рѣки городъ; по рѣкѣ корабли и лодочки; все это придаетъ картинѣ радостное и ясное завершеніе. Перечисляя особо выдающіяся качества этой иконы, нельзя умолчать о строгомъ рисункѣ, особенно объ исполненныхъ съ большимъ вкусомъ драпировкахъ одеждъ, о миломъ выраженіи лика Спасителя, о скромной позѣ Маріи, о трогательной, исполненной благоговѣнія молитвѣ малютокъ и наконецъ о характерныхъ индивидуаль-

MCCCCLXXXVIII
Gloria in excelsis deo.

ныхъ лицахъ дѣйствующихъ и свидѣтелей событія. Все это, взятое вмѣстѣ, заставляетъ считать эту икону лучшей изъ всѣхъ сохранившихся иконъ Гирландайо.

Самая обширная икона Гирландайо была нарисована имъ для алтаря капеллы S. Maria Novella. Ее приняли оттуда въ 1804 году и раздѣлили на двѣ половины. Средняя ея доска, на которой изображено *видѣніе Св. Доминика*, которому является Богоматерь въ соприсутствіи Магдалины, Михаила и Іоанна Крестителя, и наружныя створы съ изображеніемъ Св. Екатерины Сіенской и Лаврентія находятся въ Мюнхенѣ. Другая часть этой иконы сохраняется въ Берлинѣ; тамъ изображенія Воскресенія Христа и Св. Ферреріуса и Антонія. Послѣднія гораздо слабѣе тѣхъ частей иконы, которыя сохраняются въ Мюнхенѣ, и исполнены вѣроятно учениками Гирландайо.

Послѣдняя нарисованная Гирландайо икона изображаетъ встрѣчу Маріи съ Елизаветой; она окончена уже послѣ его смерти его братьями Давидомъ и Бенедиктомъ. Съ 1812 года она находится въ Парижѣ и составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній Лувра.

Гирландайо образовалъ значительную школу; его постоянными помощниками и учениками были, кромѣ его родныхъ братьевъ Давида и Бенедикта, зять его Себастьяно Майнарди и впослѣдствіи симпатичный Francesco Granacci. Сынъ его, извѣстный живописецъ Ridolfo, вѣроятно первоначальнымъ образованіемъ обязанъ своему отцу. Но высшая слава Гирландайо, какъ учителя, пріобрѣтена имъ образованіемъ великаго Микель-Анжело.

О частной жизни Гирландайо мы знаемъ мало; знаемъ, что онъ былъ два раза женатъ; первая его жена была красавица Констанція; съ нею онъ прижилъ сына

Ридольфо; она умерла въ 1485 году. Во второй разъ онъ женился на вдовѣ Antonia изъ S. Giminiano. Съ братьями своими Давидомъ и Бенедиктомъ онъ никогда не разлучался; они ему помогали вести домашнее хозяйство и во всѣхъ заботахъ по мастерской и смотрѣли на него, какъ на бога. Жизнь Гирландайо была спокойная, правильная жизнь труженника, совершенно погрузившагося въ свое искусство. Послѣдняя его икона помѣчена 1491 годомъ. Слѣдовательно, всей художественной дѣятельности Гирландайо было не болѣе 11 лѣтъ. Надо было имѣть его генiй и его трудолюбiе, чтобы въ такое короткое время сдѣлать такъ много. Онъ умеръ въ 1494 году 11 Января отъ чумы и тайно погребенъ въ церкви S. Maria Novella. Впослѣдствiи его перенесли въ мраморный саркофагъ, украшенный его бюстомъ и напыщенной эпитафiей; но ни саркофагъ, ни эпитафiя не сохранились. Когда онъ умеръ, ему было только 45 лѣтъ.

Самостоятельное развитiе итальянскаго искусства XV вѣка совершалось подъ влiянiями господствовавшихъ направленiй. На немъ отразились: пробужденное чувство природы, ученiя гуманистовъ, увлеченiя возродившеюся древностью, реализмъ экспериментаторовъ, идеализмъ платониковъ и религiозное чувство наивновѣрующаго народа. Крѣпко держась народной почвы и инстинктивно слѣдуя высшему призванiю, искусство воспринимало въ себя эти влiянiя настолько, насколько оно находило въ нихъ себѣ здоровой пищи, и, усвоивъ ихъ себѣ, готово было, во всеоружiи знанiя и опыта, вступить въ болѣе высшую сферу чистаго творчества. Кончался долгiй искусъ борьбы за форму, поглощавшей всѣ силы худож-

никовъ XV вѣка и грозившей имъ неизбѣжнымъ матеріализмомъ, еслибы геній народный не сохранилъ ихъ отъ этого, какъ сохранилъ онъ ихъ отъ крайняго увлеченія возродившеюся древностью. На порогѣ новаго времени четыре корифея Возрожденія — Брунеллески, Гиберти, Донателло и Мазаччіо устанавливаютъ настоящій, вѣрный взглядъ какъ на науку, такъ и на древность. Они указываютъ новому поколѣнію истинный путь: не древность, не формы и образы отжившей жизни, какъ бы совершенны они ни были, а природа должна быть ихъ наставницею, главнымъ источникомъ ихъ знаній, главнымъ предметомъ ихъ наблюденій. Побудительною силою должна быть дѣйствительная жизнь и ея потребности. Древнее искусство не образецъ для рабскаго ему подражанія, а руководство: его памятники должны указывать, какъ сотворившіе ихъ художники относились къ природѣ и къ требованію ихъ окружающей дѣйствительности. А въ основѣ всего—сила индивидуальной личности художника и неуклонное стремленіе добыть у природы и въ духѣ тѣ образы, которые бы выразили собою свои, народные идеалы. Эти образы намѣтилъ еще Джіотто, но намѣтилъ въ общихъ, широкихъ чертахъ; къ нимъ надо было вернуться во всеоружіи знанія и опыта; надо было овладѣть формой, не забывая помимо задачъ времени высшихъ, чисто-художественныхъ цѣлей. Таково было значеніе корифеевъ Возрожденія.

Дѣятельность группы художниковъ, изображенныхъ нами во главѣ „Реалистовъ", совершалась въ предѣлахъ задачъ своего времени. Они посвящаютъ всѣ свои силы на изученіе внѣшнихъ явленій. Они добываютъ знанія и способствуютъ совершенству техническихъ пріемовъ. Высшимъ художественнымъ цѣлямъ они предпочитаютъ

цѣли ближайшія. Въ ихъ мастерскихъ изучается анатомія, перспектива, наука о пропорціональности и дѣлаются сложные опыты смѣшенія и наложенія красокъ. На долю этихъ художниковъ выпалъ тяжелый трудъ, но они облегчили имъ процессъ добыванія образа болѣе даровитымъ, болѣе талантливымъ своимъ собратьямъ.

Эти болѣе талантливые идутъ рядомъ съ ними и, не чуждые новымъ требованіямъ знанія и практики, отвѣчаютъ болѣе интимнымъ, болѣе духовнымъ потребностямъ своего времени. Въ ихъ произведеніяхъ, какъ въ зеркалѣ, отразилось многообразно забродившее итальянское общество, ищущее новыхъ идеаловъ, новыхъ формъ мышленія и новыхъ формъ гражданственности. Въ ихъ фрескахъ и картинахъ предстаетъ передъ нами полное воспроизведеніе характеровъ, темпераментовъ, ощущеній и всѣхъ разнообразныхъ психологическихъ чертъ этого общества, начинающаго новую исторію, смѣло сознающаго силу индивидуальной личности и вступающаго въ новую область самостоятельнаго мышленія; мы видимъ всѣхъ представителей интеллектуальнаго движенія Италіи, ихъ костюмы, ихъ обстановку, и ни одинъ поэтъ, ни одинъ бытописатель не представилъ намъ болѣе правдиваго изображенія своего времени. Художники овладѣли искусствомъ изображать лицо человѣка и всѣ сложныя отраженія на немъ его душевной жизни. Природа заговорила съ ними своими безчисленными глаголами, и они стали понимать эти глаголы. Свои душевныя ощущенія, свою любовь, все имъ лично дорогое они стремятся влить въ изображенія святыхъ, Спасителя и Богоматери; и традиціонныя иконы, безстрастныя и холодныя, мало по малу превращаются въ поэтическія композиціи.

Одинъ только Фра Беато Анжелико остается вѣренъ традиціи, но и онъ отвѣчаетъ потребности наивнаго, еще не тронутаго вѣяньями новаго времени, религіознаго чувства народа. Рѣзкимъ контрастомъ были его идеальныя, преисполненныя небесной красотою созданія съ произведеніями современныхъ ему реалистовъ; но въ области безусловной красоты они стали рядомъ съ реально-правдивыми созданіями Мазаччіо.

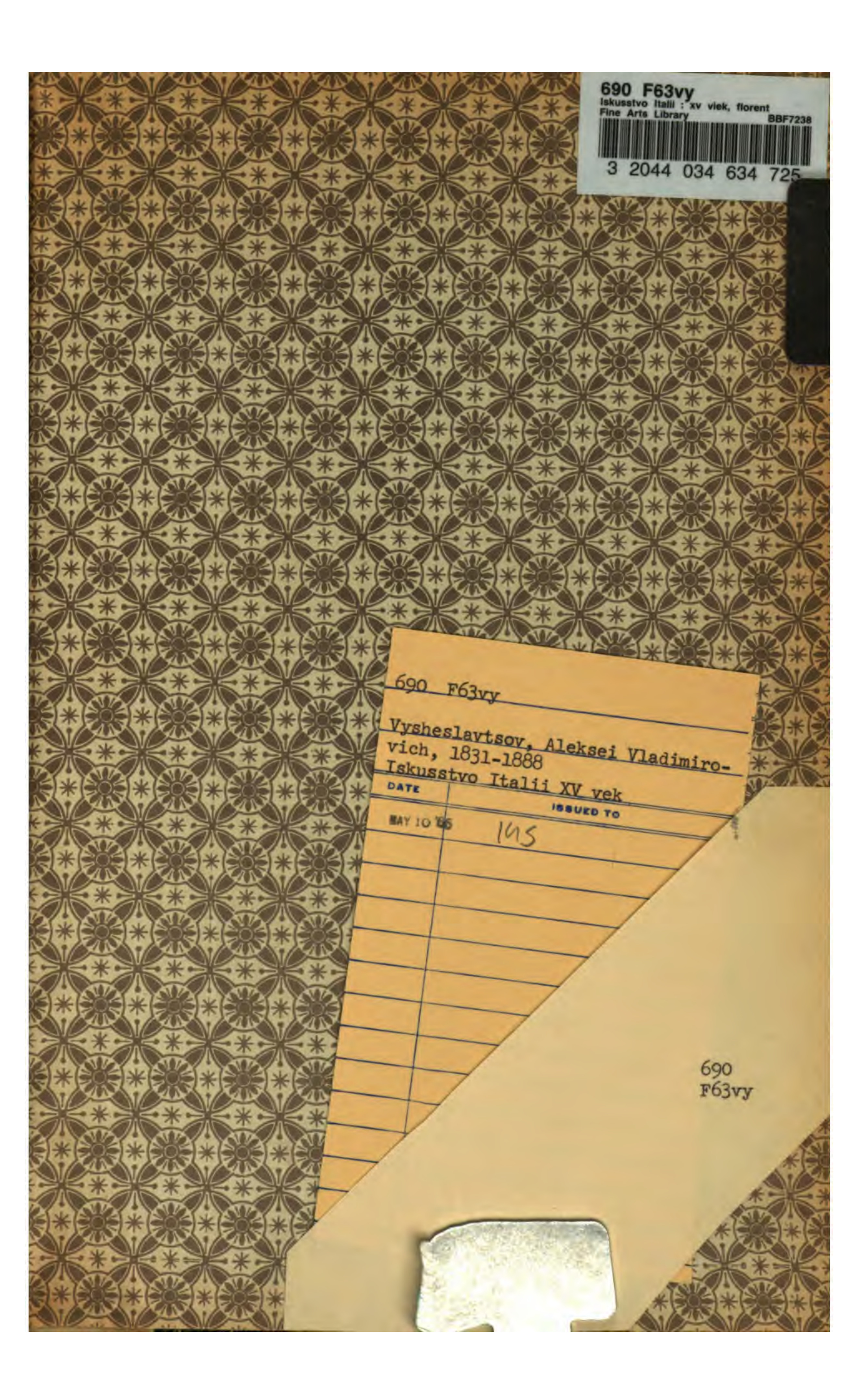
Всѣ эти три направленія совершенно соотвѣтствовали направленіямъ, господствовавшимъ въ Италіи XV вѣка. *Реалисты* шли объ руку съ гуманистами, увлекавшимися формой; группа художниковъ, которыхъ мы соединили въ главѣ подъ названіемъ *Кватроченти*, соотвѣтствовала платоникамъ, вернувшимся отъ латинскаго краснорѣчія къ обработкѣ народнаго языка и къ народной поэзіи. Фра Беато Анжелико вышелъ изъ среды доминиканскаго движенія, протестовавшаго противъ современныхъ ученій; Фра Доминичи и Св. Антонинъ были его наставниками. Гирландайо былъ завершителемъ дѣятельности первыхъ двухъ группъ; соединивъ въ себѣ все то, что было добыто реалистами, онъ явился однимъ изъ самыхъ характерныхъ представителей своего времени.

Излагая исторію развитія искусства XV столѣтія, мы остановились преимущественно на флорентинской школѣ. Флоренція была центромъ какъ умственнаго, такъ и художественнаго развитія и поэтому представляла болѣе наглядныя данныя для изображенія процесса образованія формъ. Но подобное же движеніе совершалось и въ другихъ областяхъ Италіи. Въ томъ же направленіи художественное движеніе шло какъ въ сѣверныхъ городахъ Италіи, такъ и въ Умбріи и въ другихъ мѣстахъ...

И тамъ шла борьба за форму, видоизмѣняясь подъ вліяніемъ мѣстныхъ условій; но значеніе ея было то же. Но эти мѣстныя движенія пріобрѣтаютъ значеніе для насъ съ того момента, когда представители его могли уже внести свой вкладъ въ общее развитіе искусства. Сѣверныя школы дали Мантенью и братьевъ Беллини, Умбрія — Луку Синьорелли и Перуджино; но рядомъ съ ними изъ Флоренціи выходятъ Ліонардо да Винчи и Микель-Анжело, т. е. наступаетъ новый періодъ, періодъ не борьбы за формы, а уже подчиненія формы высшимъ идеаламъ. Поэтому значеніе и развитіе мѣстныхъ школъ мы разсмотримъ въ слѣдующемъ томѣ.

ОПЕЧАТКИ.

Стран. 25, 14 стр. сверху.	Напечатано:	пособіе;	Читай:	подобіе
Стран. 247, 2 стр. сверху.	Напечатано:	дѣятелей,	Читай:	дѣятель


690 F63vy
Iskusstvo Italii : xv viek, florent
Fine Arts Library
BBF7238
3 2044 034 634 725
690 F63vy
Vysheslavtsov, Aleksei Vladimiro-
vich, 1831-1888
Iskusstvo Italii XV vek
DATE
ISSUED TO
690
F63vy